

LA CONSIDERACIÓN DEL ESPACIO GEOGRÁFICO Y EL PAISAJE EN EL CINE

Agustín Gámir Orueta

Depto. de Humanidades: Historia, Geografía y Arte – Universidad Carlos III de Madrid

agamir@hum.uc3m.es

Recibido: 13 de octubre de 2011. Aceptado: 9 de febrero de 2012.

La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine (Resumen)

El trabajo que aquí se expone se estructura en tres partes relacionadas. Tras una breve introducción en la que se plantea la necesidad por parte de la geografía de desarrollar más estudios acerca del vínculo cine – espacio geográfico, en la primera parte se realiza una llamada de atención acerca de la importancia del cine como instrumento de intermediación entre el espectador y un espacio que en numerosas ocasiones desconoce por su propia experiencia. Pero la vinculación del ciudadano con el cine no es reciente; se trata de un proceso largo cuyos antecedentes más cercanos se sitúan en el siglo XIX cuando la fotografía y las primeras filmaciones, amplían de una manera significativa el imaginario espacial del ciudadano europeo y norteamericano.

Una vez considerados estos antecedentes, la segunda parte, aborda el tratamiento del espacio en la teoría cinematográfica. Nos detendremos en la construcción del espacio fílmico a través del montaje y mostraremos con diversos ejemplos sus características.

Sin embargo, las teorías y consideraciones acerca del espacio en el cine no resultan suficientes para disponer de un cuerpo conceptual que nos permita desentrañar de qué manera se muestra el paisaje en las películas de ficción. La tercera parte de este trabajo intenta arrojar alguna luz al respecto mediante la recopilación de teorías avanzadas desde distintas disciplinas así como mediante el análisis inductivo de aquellos factores que intervienen en una apreciación del paisaje por parte del espectador.

Palabras clave: cine y geografía, imaginario espacial, espacio geográfico y cine, paisaje y cine.

Treatment in the film of the geographic space and landscape (Abstract)

The work presented here is divided into three related parts. In the introduction the author outlines the need to develop more studies about the link between movies - geographical space because of the importance of cinema as an instrument of mediation between the viewer and a space that in many cases is unknown by his own experience. But the relationship between citizens and the cinema is not new, it is a long process that begins in the nineteenth century when photography and the first films, extended in a meaningful way the imaginary space of European and American citizen.

After considering this background, the second part addresses the treatment of space in film theory. Special attention is given to construction of filmic space through the editing and its characteristics are shown with several examples.

However, theories and considerations of space in the cinema are not sufficient to have a body that allows conceptual discover how the landscape is shown in fiction films. The third part of this work is progressing on

this topic with the help of theories developed from different disciplines and through the inductive analysis of the factors involved in an appreciation of the landscape for the viewer.

Key words: film and geography, imaginary space, geographical space and cinema, landscape and film.

La importancia de una relación poco tratada: Cine y geografía

Objeto y objetivo de la investigación

Una comparación de la vinculación que se establece entre la geografía, por un lado, y la cartografía y el cine, por otro, sirve para calibrar las diferencias de relación entre las disciplinas: muy intensas y con una larga trayectoria, en el primer caso, y limitadas y relativamente recientes, en el segundo[1].

Los geógrafos utilizamos mapas – que no son sino la traslación de un espacio tridimensional a otro bidimensional bajo una relación espacial a la que denominamos escala - para diversos fines. Desde luego constituyen herramientas de estudio en el análisis espacial pero a la vez instrumentos adecuados para la presentación de fenómenos geográficos.

Sin embargo, los geógrafos también conocemos que un mapa temático está precedido de un conjunto de operaciones que son decisiones del cartógrafo: la selección de la proyección cartográfica, la escala, la orientación, las variables elegidas, los símbolos seleccionados para su representación, la información textual, la composición, etc. Y lo que es más importante, conocemos el efecto que pueden causar en el observador.

En realidad, las miradas de un ciudadano corriente y de un geógrafo sobre el mapa difieren notablemente. Mientras que el primero se limita a observar el resultado del mismo (y a partir de ahí tomar una serie de decisiones), el geógrafo realiza, además, una auténtica labor de deconstrucción del mapa. De ahí que pueda señalar desde elementos de mejora a intencionalidades del mapa. Esta labor es para nosotros sencilla porque se encuentra inserta en nuestra formación. El geógrafo no sólo conoce los fundamentos del mapa sino que a lo largo de su formación ha *construido* mapas.

Bien, pasemos ahora al cine. De la misma manera que el mapa, el cine puede considerarse una herramienta de análisis, especialmente de los espacios muy transformados, y también como instrumento para presentar fenómenos geográficos. Es más, a diferencia del mapa la capacidad de difusión de espacios bajo un formato bidimensional (recordemos que el mapa también lo es) resulta muy superior a la del mapa, entre otras cosas porque no precisa una formación previa por parte del espectador.

Pero aquí acaban las similitudes, porque a diferencia de lo que sucede con el mapa, el geógrafo se convierte ante la proyección de una película en un observador corriente. Es cierto que puede centrar su atención en aspectos geográficos que escapan a la comprensión de un ciudadano normal (por ejemplo el paisaje desnudo de árboles en *The Eagle*[2], ambientada en los Highlands de Escocia en tiempos de Adriano, cuando sabemos que ese proceso de deforestación es posterior a la dominación romana). Pero, a diferencia de lo que experimenta con el mapa, desconoce los procedimientos mediante los que se presenta el espacio en pantalla. Estos son conocimientos que corresponden al experto en cine, a los directores, y es que a lo largo de su formación el geógrafo no elabora cine y por lo tanto seguramente desconoce su gramática, su organización.

Nos encontramos, por lo tanto, ante una paradoja: el cine se ha convertido en el instrumento más poderoso para la difusión de imágenes de espacios geográficos y sin embargo los geógrafos desconocen cómo se ha construido ese espacio en pantalla. Para acceder a dicho conocimiento resulta necesaria una *deconstrucción* del lenguaje fílmico en lo que atañe al espacio. Es ese precisamente el objetivo de este trabajo.

La acción de intermediación del cine. Espacio real, espacio vivido y espacio filmado

Las diferencias entre el espacio geográfico, cuyas dimensiones abarcan todo el globo, y nuestro conocimiento de ese mismo espacio se muestran de una forma clara en el esquema de la figura 1.

El conocimiento que tiene la humanidad acerca del espacio es parcial. Es cierto que el Hombre recibe de una forma íntegra, es decir con la mayoría de los sentidos, percepciones procedentes de una parte limitada de este espacio. Esto es lo que constituye el denominado *espacio vivido*, el que corresponde a su entorno residencial, laboral, o a los espacios transitados durante los desplazamientos que realiza de forma asidua entre distintos lugares. Pero se trata, forzosamente, de un espacio de reducidas dimensiones, aunque con variaciones entre los distintos perfiles de personas (según edad, renta, profesión, etc.). Desde luego, ocupa una porción muy pequeña en relación al conjunto de la Tierra. Hasta bien avanzado el siglo XX la limitada movilidad de las personas – motivada por una red de transportes no tan tupida como la actual así como una menor renta para realizar gastos de desplazamiento - reducía considerablemente el conocimiento directo del territorio. En la Europa de principios de siglo XX un número considerable de ciudadanos que habitaban en el interior del continente no habían visto el mar a lo largo de su vida y de él sólo tenían referencias indirectas; primero orales o escritas y posteriormente mediante imágenes[3].

Entre ambos espacios se encuentra otro que podríamos denominar como *espacio mediatizado*. Es este un espacio del cual obtenemos conocimiento e información a través de los medios de comunicación. Es el espacio que nos muestra la televisión, que nos describen los periódicos y la radio, que nos enseña el cine y cuyo conocimiento, al no proceder de los sentidos, escapa a nuestro control.

Resulta conveniente recordar dos características acerca de este espacio mediatizado. El espacio mediatizado es un mundo seleccionado, un mundo con espacios muy iluminados – de los cuales se nos informa reiteradamente y que se nos muestra profusamente en la publicidad y el cine – y otros grises, prácticamente negros, sobre los que raramente se centra el foco de la noticia. La segunda característica implica otra tara: el espacio mediatizado se transmite sólo mediante la vista y el oído y por ello obtenemos una sensación de él parcial, amputada en otros sentidos (particularmente el olfato y el tacto).

Ambos espacios, el vivido y el mediatizado, no constituyen ámbitos separados si bien raramente son simultáneos en el tiempo. Así una película puede retrotraernos a episodios vividos en nuestra infancia o juventud. La información procedente tanto del espacio vivido como del mediatizado se mezcla en nuestra mente con factores psicológicos, prejuicios, o con nuestra propia memoria, y como resultado formamos un nuevo espacio parcialmente vivido, parcialmente transmitido.

La importancia del cine y del conjunto de los medios de comunicación, como la prensa, radio o la televisión, radica en que son responsables de la información que se transmite sobre una porción del espacio terrestre que puede llegar a ser considerable. Pero conviene recordar que esta labor de trasmisión no es reciente ni exclusiva del cine. A lo largo de la historia de la humanidad las distintas civilizaciones - mediante el envío de exploradores, ejércitos o científicos – han cubierto la necesidad de estar informados acerca de territorios muy alejados.

Sin embargo, son evidentes las diferencias respecto a la información espacial que se transmitía antes de finales del XIX y la actualidad. El cine no sólo permite visualizar paisajes alejados del lugar de residencia del observador, lo que antes se limitaba a una minoría culta con acceso a los grabados, a la pintura, sino que la difusión de estas imágenes se ha extendido a prácticamente la totalidad de los ciudadanos.

Como apunta Denis Cosgrove, en la medida en que la geografía concierne al mundo físico o natural el espacio geográfico puede ser visto, o al menos visualizado. Pero la visión es más que un proceso óptico. Implica el tratamiento de la experiencia en el mundo a través de la imaginación y la expresión de las ideas a través de las imágenes[4].

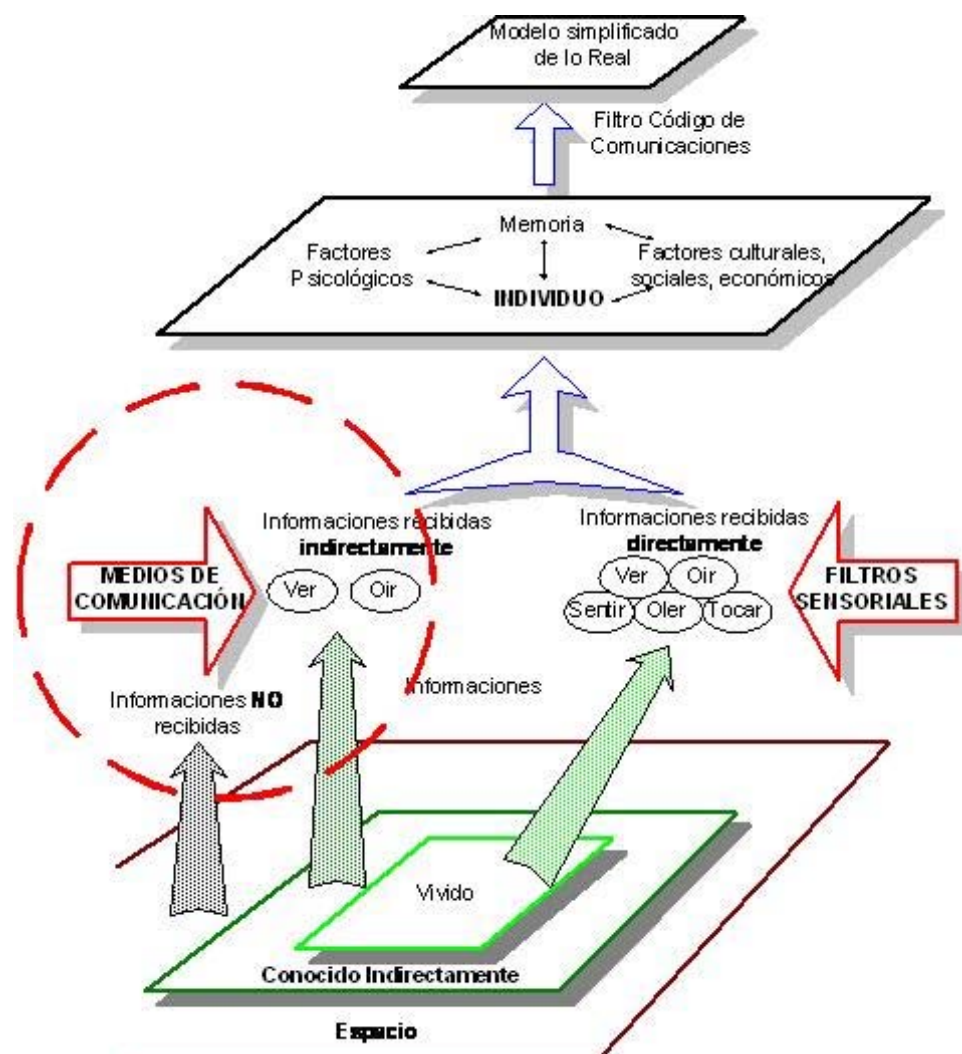


Figura 1. El conocimiento del espacio y los medios de comunicación.

La democratización del imaginario espacial: la acción de la fotografía y el cine

La fotografía, primero, y después el cine, implicaron una auténtica revolución en el modo de transmitir las características formales de un paisaje a un observador situado a kilómetros de distancia del lugar retratado.

Hasta el descubrimiento y desarrollo de ambos la geografía disponía de otros soportes para realizar esta función: las descripciones corográficas por encargo de reyes o nobles, las crónicas de los viajeros, cuya lectura se difunde entre las clases más cultivadas durante los siglos XVIII y XIX[5]; naturalmente también incluimos a la cartografía que ya a mediados del siglo XIX, con la adopción de procedimientos geométricos para el levantamiento de las minutas cartográficas y la utilización de las curvas de nivel, adquiere una precisión y una calidad notable; se disponía igualmente de los dibujos y lienzos de paisajes rurales o urbanos pintados[6].

Pero se trataba de obras sólo al alcance de una minoría cultivada capaz de adquirirlas o encargarlas *exprofeso*. Además a ello se une el escaso nivel cultural de la población, iletrada en una proporción elevada e incapaz de interpretar correctamente un mapa. A mediados del siglo XIX, de la mano de la revolución industrial y con la mejora de las condiciones sociales y educativas de la población, se producirán cambios significativos. El daguerrotipo, al principio, y la fotografía después introducirán novedades en el modo de transmitir los espacios geográficos, que se harán más evidentes en el caso del cine.

Tenemos noticias de que, entrado el siglo XIX, no resulta inusual la presencia en las ciudades europeas de diversos instrumentos ópticos (panoramas[7], cosmoramas, etc.) con los que se mostraban vistas coloreadas o en movimiento[8] (figura 2). Con ellos el público, fascinado por estos artilugios, se inicia en un entrenamiento de la vista de una forma completamente nueva.



Figura 2. Anuncio de la segunda exposición del *Cosmorama de París*. 14 de agosto de 1833.
Museo Nacional de la Cinematografía de Turín.

Pero no será hasta el cuarto decenio del siglo XIX cuando se asista a una auténtica revolución en el modo de *capturar* la imagen del paisaje y del Hombre. En 1839 con el daguerrotipo se presenta ante la sociedad un procedimiento para obtener imágenes sobre una superficie de plata pulida. El invento de Louis Daguerre alcanza un rápido éxito y fue muy demandado para la realización de retratos familiares o de personajes ilustres ya que los costes eran muy inferiores a los de encargar un cuadro. Casi simultáneamente Fox Talbot crea un negativo sobre un soporte de papel y obtiene fotografías mediante técnicas de positivado, se trata del *calotipo* o *talbotipo*.

Pese a asociar el daguerrotipo a la producción de retratos nos interesa aquí resaltar que, aunque de forma menos frecuente, el nuevo invento también se utiliza para el retrato – en su acepción más artística- de paisajes, naturales o humanizados. No obstante, antes de proseguir en este punto conviene recordar dos características importantes del daguerrotipo.

La primera se refiere a los condicionantes del nuevo invento. A diferencia del *calotipo* o *talbotipo*, el daguerrotipo proporcionaba un único resultado, es decir, una obra única, no reproducible. Por lo tanto, si bien cumplía la tarea de capturar la imagen, no resultaba adecuado por sí sólo como instrumento de difusión (lo que le asemejaba a la obra pictórica). Con la salvedad de los retratos de encargo para disfrute de la familia, lo que el público observaba en los libros eran copias litográficas realizadas a partir de daguerrotipos. Se trata, por lo tanto, de un instrumento prefotográfico, al servicio del arte, un instrumento de intermediación. Por ello no es de extrañar que estos daguerrotipos muestren una composición “artística” de los elementos y de las sombras, ya que era ésta la finalidad que el grabador deseaba trasladar al lector.

Además, el daguerrotipo exigía largos tiempos de exposición, por lo que se buscaba retratar el paisaje o el monumento sin la presencia de individuos en sus proximidades, no siendo adecuado que en la toma apareciesen personas cuyo inevitable movimiento invalidaría la placa. Será después, al realizar la litografía, cuando el impresor incorpore estos elementos adicionales, proporcionando un aspecto humanizado a una imagen que en principio no lo tenía. Véase como ejemplo el daguerrotipo *Palacio de la Reina, restaurado en 1846* tomado en Barcelona por Charles Clifford en 1860 (figura 3) y la litografía realizada a partir de la misma por V. Urrabieta y J. Donon (figura 4).



Palacio de la Reina, restaurado en 1846, 1860.

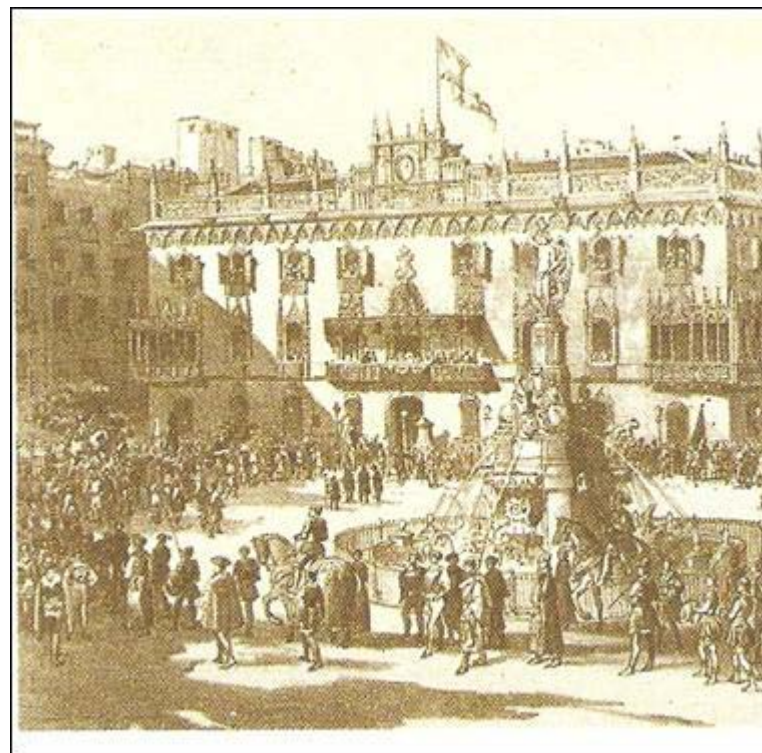


Figura 4. Urrabieta, V. y Donon, J. Litografía realizada a partir del daguerrotipo de Charles Clifford.

Las posibilidades del nuevo invento para la difusión de los paisajes y maravillas de la Tierra no se hicieron esperar. Apenas un año después de su presentación, el francés Lerebours contrata a un grupo de daguerrotipistas con el objeto de recorrer el mundo recopilando imágenes tanto de la naturaleza como de monumentos significativos. Se trata de las denominadas *Excursiones Daguerrianas* (*Excursions Daguerriennes, représentant les vues et les monuments le plus remarquables du globe*) que se desarrollan entre los años 1840 y 1844. En ellas esforzados fotógrafos, como Catherwood en el Yucatán, transportando un pesado y voluminoso equipo, toman imágenes de los lugares más emblemáticos de Europa, América, el Magreb y Oriente Medio (figura 5).

Las placas eran enviadas posteriormente a París donde se realizaban las correspondientes copias litográficas. De este modo por primera vez, ya no sólo la nobleza con sus cuadros sino también el burgués podía contemplar vistas exóticas de la selva tropical de América Central o de los monumentos de Moscú (figura 6) sin desplazarse físicamente desde el salón de su residencia. En este sentido, es indudable que esta empresa puede ser vista como un antecedente del documental fotográfico[9].



Figura 5. Portada de las Excursions Daguerriennes.



Figura 6. Daguerrotipo de Moscú.

El segundo aspecto se refiere precisamente a la temática fotografiada y a sus implicaciones en el conocimiento del paisaje. Así, a los daguerrotipistas que recorren nuestro país les interesan las escenas de las ciudades con una clara impronta medieval -Toledo, Ávila, Gerona- y las andaluzas, particularmente Sevilla, Córdoba y Granada, con la intención de destacar la historia del país a través de su patrimonio monumental más representativo. Con esta actividad contribuyeron de forma decisiva a remarcar una iconografía romántica que será, décadas más tarde, difundida por los fotógrafos[10].

Junto a los daguerrotipistas que surgen en Madrid y Barcelona con la intención de captar la imagen de transeúntes que paseaban por las calles o abriendo estudio para retratar ya sea individuos, grupos familiares o difuntos, se les une un grupo de extranjeros entre los que destacan por el interés de su producción el británico

Charles Clifford (1820-1863) - que llega a España en 1857 como corresponsal gráfico de la revista ilustrada “La Crónica”- y el francés Jean Laurent (1816-1886).



Figura 7. Clifford Ch *Vista de Toledo*, 1852 (Victoria and Albert Museum).

La diferencia más remarcable entre el proceso de Talbot y el de Daguerre radicaba en la capacidad para repetir la imagen en positivos. Recordemos que en el caso del daguerrotipo, al no disponer de negativo, la imagen se obtenía una sola vez, mientras que las ilustraciones de Talbot consistían en fotografías positivadas pegadas a la página de un libro, en lugar de reproducciones gráficas de los daguerrotipos originales. En nuestro país encontramos reproducciones de calotipos de la ciudad de Sevilla realizadas por Francisco de Leygonier (1846) o por el Vizconde de Vigier (1850) (figura 8).



Figura 8. Vigier *Sevilla vista desde Triana*, 1850.

Es también el caso de Charles Clifford que a partir de 1852 elige el procedimiento de Talbot para sus fotografías, aunque poco después, en 1856, se decanta por el método de la placa de colodión[11]. Como es

sabido Clifford se convierte en el fotógrafo de la Reina Isabel II, acompañándola en 1862 en su viaje oficial por Andalucía[12]. Sus numerosos desplazamientos y la calidad de sus fotografías, realizadas con un sentido artístico, le convierten en uno de los principales difusores de imágenes no sólo de eventos históricos sino también de paisajes, particularmente urbanos, hasta el punto de que la Reina Victoria de Inglaterra solicita sus servicios para confeccionar un álbum de seiscientas láminas con monumentos de España. Además Clifford se encarga de retratar la construcción de las líneas de ferrocarril, del Canal de Isabel II en Madrid (1857 y 1858) o las transformaciones urbanas de ciudades como Sevilla o Madrid.

Por lo que respecta a Jean Laurent cabe destacar los catálogos de fotografía que elabora a partir de sus viajes por la Península, particularmente su Guía turística de España y Portugal (figuras 9 y 10) Con una visión más comercial que el británico, Jean Laurent establece sucursales de su negocio fotográfico en varias ciudades españolas y europeas[13].

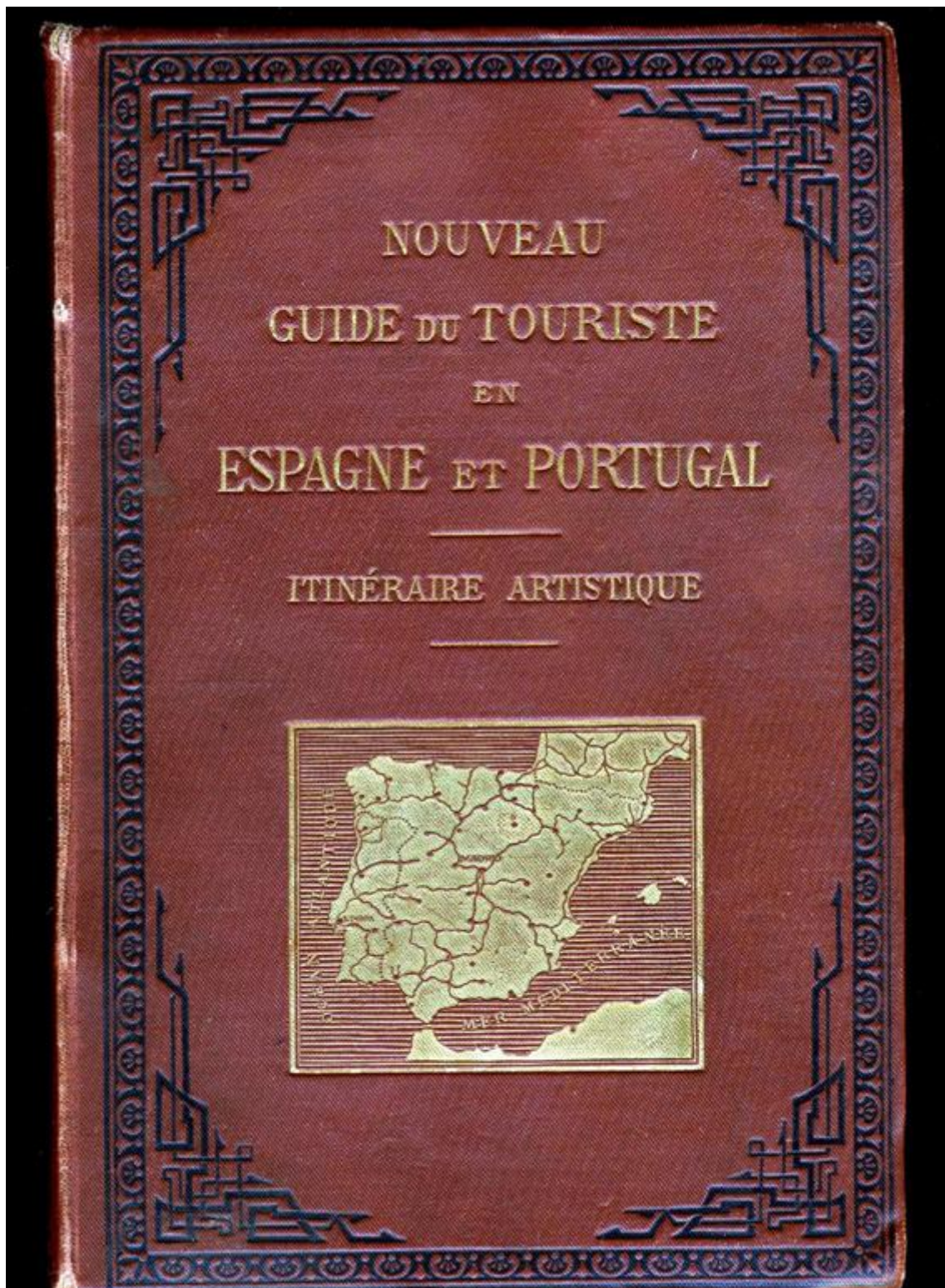


Figura 9. Portada de la *Nouveau Guide de Touriste en Espagne et Portugal*.

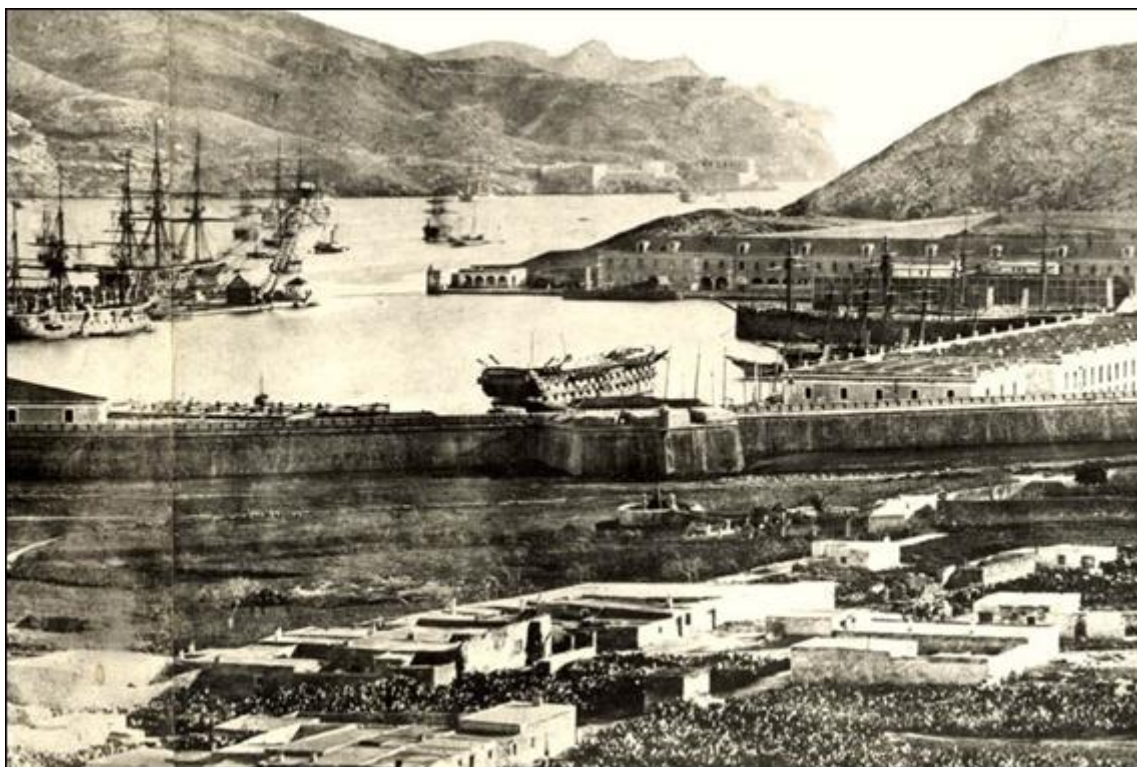


Figura 10. Laurent, J. *Vista del puerto de Cartagena* 1872.

Pero junto a los fotógrafos británico y francés es preciso recordar la producción de otros pioneros en la fotografía, no tan renombrados, que ejercieron una labor menos difundida, retratando escenas de ámbito local. Incluimos aquí a Miguel Ángel Yáñez o a Juan Díaz Custodio que con sus escenas de ciudades y pueblos de Andalucía, a los estudios de fotografía catalanes Esplugas y Audourad o Vives y Martí aportando imágenes de la Exposición de Barcelona o las vistas del puerto de esta ciudad, también a Antonio Cosme mostrando barrios de barracas en la ciudad de Valencia, a Pablo Barthé Boyer con sus escenas de agricultores andaluces atareados en las labores de campo o Higino Montalvo y Amalia López en el caso de Jaén, considerándose la última citada como la primera fotografía española[14].

Una revista española como *La Ilustración Española y Americana*, una publicación gráfica editada en Madrid entre los años 1869 y 1921, todavía en 1888 incluía un epígrafe titulado “Nuestros grabados” en donde se procedía a comentar las litografías. En su reproducción se señalaba al lector que se trataba bien de “dibujos al natural”, bien “procedentes de fotografía” (figuras 11 y 12).

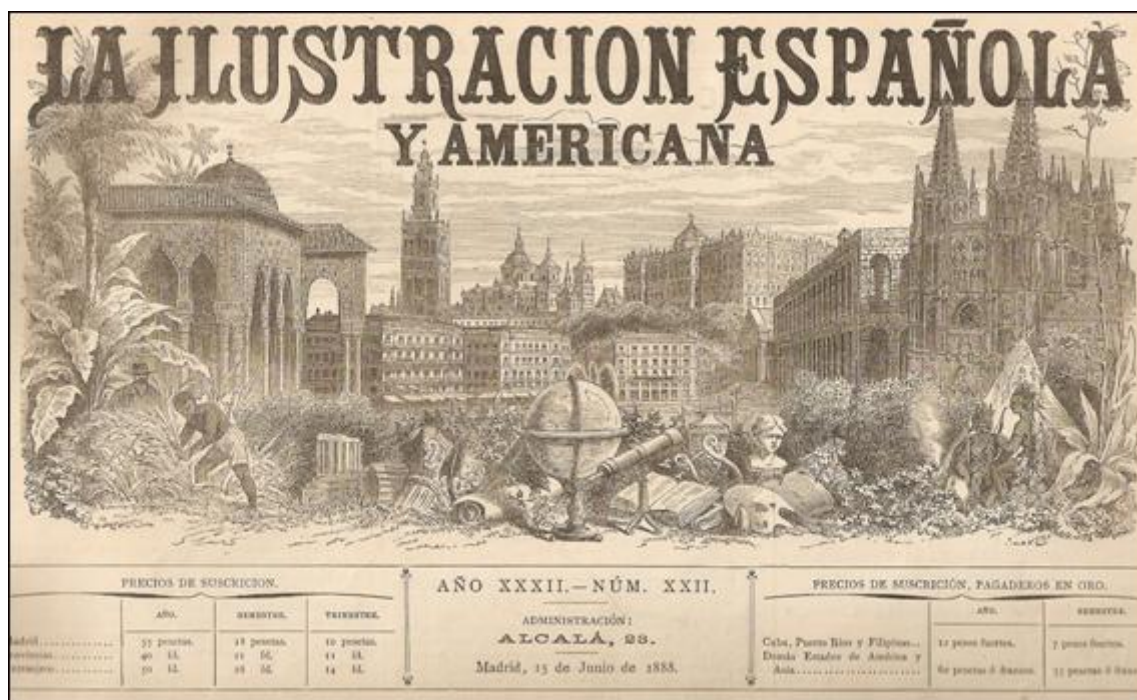


Figura 11. Cabecera de La Ilustración Española y Americana. Corresponde al nº XXII de 15 de junio de 1888.



Figura 12. “Barcelona – La Rambla del centro. (De fotografía instantánea de los Sres. Audouard y Compañía)”.

Fuente: *La Ilustración Española y Americana*, nº XXII, 15 de junio de 1888.

La técnica del colodión húmedo permanecerá vigente hasta que en la década de 1880 se generalicen las denominadas “placas secas” de vidrio dando paso a la instantánea fotográfica. Las placas eran adquiridas por los ya denominados “fotógrafos profesionales”, personajes que en algunos casos recorrían los parques y paseos

de las ciudades europeas dispuestos a retratar, con un fondo natural, a familias completas o que viajaban junto a ejércitos o aventureros en las exploraciones de las tierras de América, África y Asia.

Durante el último tercio del siglo XIX, conforme avanzaba la explotación de las tierras del Oeste norteamericano, diversos fotógrafos estadounidenses se encargaron de retratar los paisajes de las Montañas Rocosas. Es el caso de Timothy H. O`Sullivan (1840-1882), fotógrafo oficial de la Expedición Geológica del Paralelo 40 N. -1867-1869-, encargado de fotografiar los nuevos territorios para promover la migración de nuevos colonos (figura 13); Carleton Watking (1829-1916) (figura 14) y especialmente William H.Jackson (1843-1942) (figura 15)[15]. Sin duda la fotografía adquiere el compromiso de mostrar bien a los ciudadanos, a los futuros colonos o a los dirigentes, los entornos geográficos que se sitúan en la frontera de la civilización occidental.



Figura 13. Timothy H.O.Sullivan *Black Cañon, Río Colorado (Nevada)*, 1871.

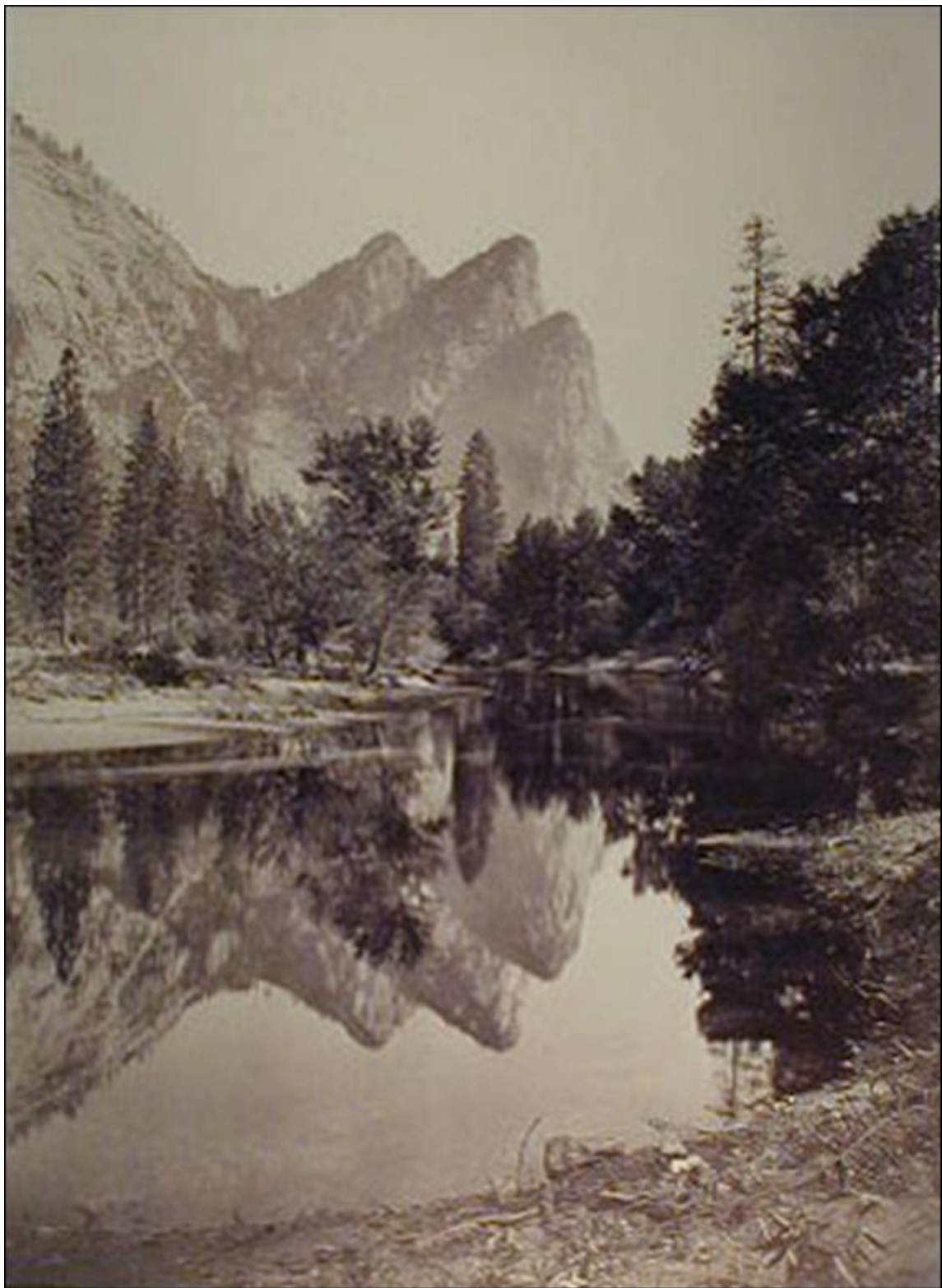


Figura 14. Carleton Watkin *The three Brothers, Yosemite*, 1865.

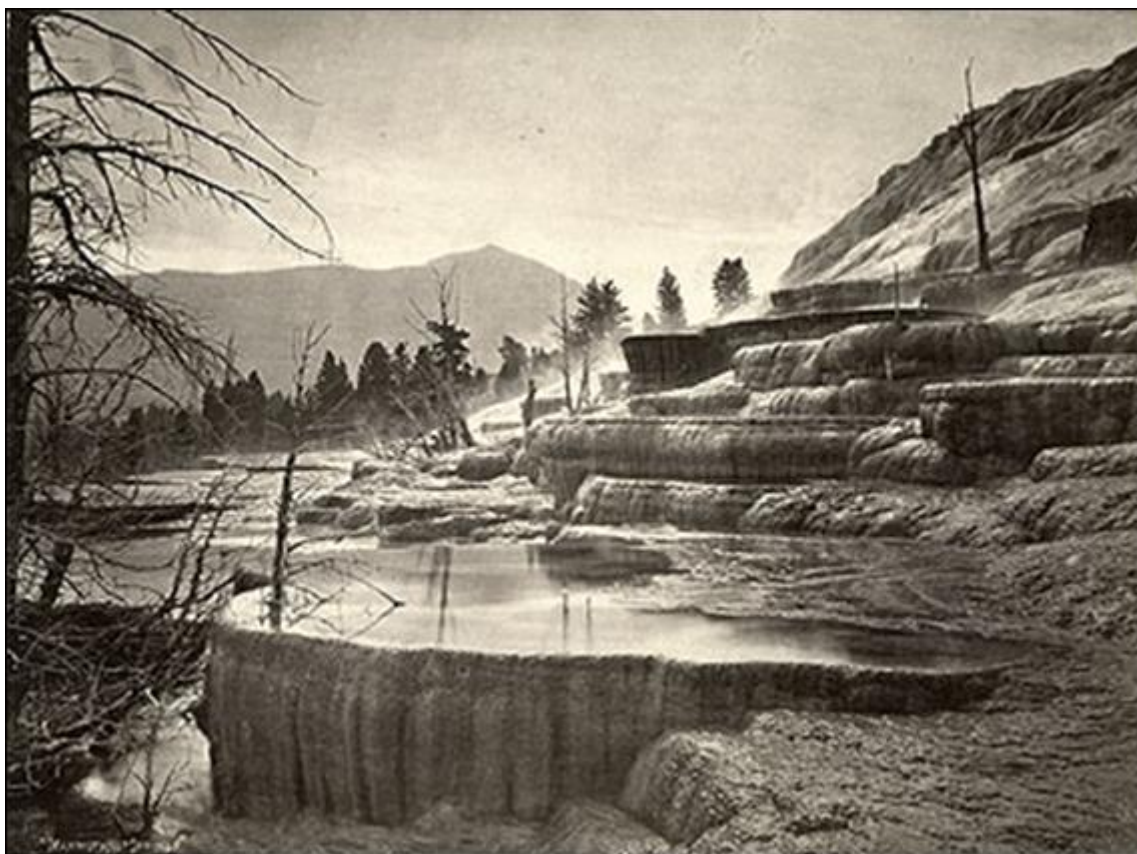


Figura 15.William H.Jackson *Mammoth Hot Springs*, 1871.

En el caso del continente norteamericano este objetivo de mostrar y exhibir ha transcurrido de la mano de distintos soportes. Si a finales del siglo XVIII y principios del XIX fueron las pinturas de la denominada Escuela del Hudson[16] las que mostraban las suaves colinas de la costa Este, avanzado el XIX será responsabilidad de los fotógrafos la publicidad y valoración de los paisajes de las Montañas Rocosas. En las primeras décadas del siglo XX las películas de Robert J. Flaherty (1884-1951), *Nannok of the North* de 1922, especialmente, ampliarán la frontera del imaginario visual del continente norteamericano hacia límites antes desconocidos por el ciudadano corriente[17]. No es de extrañar, por lo tanto, que encontremos a fotógrafos que forman parte del equipo de las expediciones polares; como el británico Herbert Pointing (1870-1935) o el australiano Fran Hurley (1885-1962). El primero forma parte de la segunda y última expedición de Scott a la Antártida (1910-1913)[18], el segundo se embarca en el “Endurance” siendo el fotógrafo oficial de la Imperial Trans-Antarctic Expedition (1914-1917), dirigida por Schakelton.

Al finalizar el siglo XIX surgen nuevos adelantos tanto en el campo instrumental de la fotografía como en el de la imprenta. La rápida difusión de la cámara Kodak, de 1888, se evidencia cuando, apenas dos años más tarde, un número destacado de asistentes visita la Exposición Universal de París con estas nuevas cámaras portátiles que utilizan carretes enrollables. Por otro lado, la fototipia permitió la difusión de las fotografías, y en cierto modo, aumentó el acceso a ella por el ciudadano corriente, en mucha mayor medida que en los tiempos del calotipo. En España una década más tarde, en 1899, el Círculo de Bellas Artes de Madrid crea una Sección Fotográfica que se establece como independiente en 1900. De la nueva Sociedad Fotográfica de Madrid (que contaba como presidente honorario a D. Ramón y Cajal y como presidente efectivo a D. Manuel Suárez Espada) surge la *La Fotografía*, revista mensual ilustrada que sale a la luz el 1 de octubre de 1901[19].

Por fin parecía que existía un instrumento, en cuyo desarrollo se había ido perfeccionando sus cualidades de sencillez y precisión, capaz de captar fielmente las formas del paisaje, sin depender de la destreza o tendencia artística del pintor. Un instrumento científico, similar a la máquina de rayos X desarrollada en 1896 por Wilhelm Röntgen. Además, tras los sucesivos avances antes señalados, la fotografía era ya reproducible tantas veces como fuera necesario y por lo tanto accesible a un conjunto extenso de ciudadanos. Ciertamente la fotografía y después el cine, se alzaron como los nuevos soportes culturales de la sociedad industrial, el

resultado más evidente y sobresaliente de lo que posteriormente se denominaría la industria cultural. El debate sobre la consideración artística o no de la fotografía no tardará en surgir[20].

En lo que respecta al cine, en 1895 los hermanos Louis y Auguste Lumière desarrollan en su taller, posteriormente fábrica, de Lyon, la primera película *La sortie de l'usine Lumière à Lyon Monplaisir* y un año más tarde ya producían cerca de medio millar de películas. Los nuevos inventores rápidamente captan el interés del público por conocer, ver -ahora con movimiento- los paisajes alejados de Francia, por lo que forman un equipo de camarógrafos[21] que recorren el mundo captando imágenes de la naturaleza, de manifestaciones culturales de otras civilizaciones, con la finalidad de mostrarlas ya no a una minoría ilustrada y adinerada sino al gran público. En definitiva, se trata de una tarea con los mismos objetivos de Lerebours con sus *Excursiones Daguerrianas* emprendidas medio siglo antes. Nuevamente había que captar, recoger en imágenes, las maravillas del mundo, pero esta vez en película cinematográfica. La finalidad de este proyecto es más comercial que académica ya que los hermanos Lumière al principio deciden no vender sus cámaras con el objeto de explotar sus resultados en exclusividad.

Uno de los camarógrafos más conocidos de este equipo es Gabriel Veyre (1871-1936) (figura 16) que, tras recorrer México y el Caribe (1896), el Lejano Oriente (1898) y el Magreb (1901), se encarga de realizar un interesante mosaico fotográfico y cinematográfico del mundo de finales del siglo XIX (figura 17).



Figura 16. Autorretrato Gabriel Veyre.



Figura 17. Veyre, G. *Fantasia marroquí*, finales del siglo XIX.

El personal de técnicos a sueldo de los hermanos Lumière se encargó de elaborar filmes de un solo plano, llamados *películas de actualidad*, donde se capturaban episodios puntuales como la llegada de un barco a puerto, la aproximación de un tren, gente trabajando, etc. La escasa duración de la proyección, apenas un par de minutos, obedecía a la limitación de las cámaras, que sólo podían contener pequeñas cantidades de celuloide. Estas *vues* eran enviadas con regularidad a Lyon donde eran seleccionadas y formaban parte del catálogo de la compañía. Sin embargo en mayo de 1897 los hermanos Lumière cambiaron su estrategia comercial y se centraron no tanto en la explotación comercial de las fotografías y su exhibición sino en la de sus cámaras. Ello supuso un lento declinar del ritmo del envío de estas vistas procedentes de los operadores de cámara (el último *film* de su catálogo data de 1905).

La presentación de estas películas documentales de muy corta duración – las denominadas *vues* francesas o los *travelogues* británicos y estadounidenses – se acompañaba de las correspondientes charlas y explicaciones a modo de conferencias. Estos periplos alrededor del mundo constituyen un tema recurrente que atrae la atención del público culto, como prueba el éxito de las novelas de Julio Verne y espolea la imaginación científica. Además, el desarrollo de nuevas redes de transporte ferroviario y rutas marítimas (y posteriormente el vehículo a motor y el aeroplano), en paralelo a la generalización de la fotografía y el nuevo invento del cinematógrafo,

darán luz a una nueva percepción y conceptualización, contemporáneas, del espacio, el tiempo y la distancia[22].

Estas conferencias ilustradas con imágenes cumplían una doble función. La primera claramente educativa con la intención de moldear y abrir a nuevos horizontes la cultura geográfica – en el sentido más amplio del término – a las nuevas sociedades contemporáneas de principios de siglo. Pero no hay que olvidar otra faceta, esta vez de carácter comercial. En efecto, algunas de estas películas fueron filmadas desde un coche o la plataforma de un vagón de tren y en ocasiones se trataba de producciones financiadas por las compañías de ferrocarriles con el objeto de promover el uso del tren para visitar esos lugares mostrados en pantalla[23]. Estas filmaciones ya no consistían en locomotoras de vapor que se dirigen hacia la cámara – provocando la sorpresa del espectador – sino que, instalada la cámara en el tren, recogían en celuloide una visión en movimiento del paisaje. Muy demandados por el público de la época, estos planos filmados desde vehículos en marcha que *introducían* al espectador en el paisaje constituyen el antecedente de los actuales *travellings*. Las compañías ferroviarias, si bien se centraban en el negocio del transporte de mercancías, tampoco debían descuidar el transporte de pasajeros como fuente colateral de beneficios. No resulta extraño, por lo tanto, que estas compañías financien la labor de aquellos dispuestos a retratar el paisaje, sean al principio los pintores, luego los fotógrafos y hacia el final de siglo los camarógrafos[24].

En 1907 las bobinas de celuloide admitían ya una duración de cerca de diez minutos. Algunos autores han apuntado que esta mayor duración permitió la introducción de elementos más complejos en la edición, entre ellos el montaje. De este modo se facilita el paso hacia un cine que *cuenta historias*, es decir hacia un cine de ficción[25].

Sin embargo, la preocupación por retratar la heterogeneidad de los paisajes del mundo y mostrarlos a la ciudadanía no cesa. Cabe destacar en este punto la figura de Albert Kahn, banquero y filántropo francés con una clara preocupación por mostrar la variedad de culturas presentes en el mundo[26]. Además de crear un jardín multiescénico en su residencia de Boulogne-Billancourt, en las proximidades de París, con la intención de mostrar la variedad de paisajes de todo el mundo, a partir de 1909 y fruto de su amplia experiencia como viajero por motivos de negocios decide acometer un proyecto más ambicioso. Consiste éste en una vasta campaña fotográfica, realizada entre 1909 y 1931, que afectaría a más de cincuenta países, principalmente de Europa y Asia, cuyos resultados serían recogidos en una gran colección denominada *Archives de la Planète*. Para su realización se apoya en dos inventos coetáneos de los hermanos Lumière: el cinematógrafo y el autocromo, el primer sistema de fotografía en color.

En ciertos aspectos esta colección parece una extensión de la iniciativa de los hermanos Lumière, los cuales habían cesado de producir documentos cinematográficos en 1905. El proyecto de los hermanos Lumière tenía un carácter más comercial y centrado en la exhibición de cara al público de un conjunto heterogéneo de vistas. La empresa de Kahn, dos décadas más tarde, se entronca en una finalidad mayor y social: la colección debería ser un instrumento para facilitar el conocimiento de culturas extranjeras y de este modo favorecer unas relaciones pacíficas entre los pueblos. Para Albert Kahn el conocimiento de la diversidad cultural constituía un antídoto para los enfrentamientos bélicos no sólo entre las personas sino también entre las naciones[27]. Además, el método adoptado para la realización de este proyecto es claramente académico, al contratar al geógrafo Jean Brunhes para la dirección del mismo.

De entrada Jean Brunhes utiliza la cartografía que pone a su disposición el ejército francés para planificar el recorrido de cada operador de cámara, los cuales en muchas ocasiones llegaron a países en pleno conflicto bélico, como el hundimiento de los imperios austro-húngaro y otomano, o el nacimiento de nuevos estados en Europa y en Oriente Medio. Pero, ahondando en las diferencias con los inventores del cinematógrafo, mientras que la clasificación de las *vues* en el caso de los Lumière parece arbitraria y sin ningún criterio inicial (arte y shows; eventos oficiales, exposiciones, vida diaria, ciudades y paisajes, vistas militares) la clasificación de la colección de fotografías y películas de Albert Kahn refleja los conceptos y métodos geográficos de Jean Brunhes.

Jean Brunhes dio a los operadores de cámara instrucciones acerca de qué elementos del paisaje deseaba destacar: la vida económica, la vida diaria (rural y urbana), las prácticas religiosas, el arte y la cultura, los eventos sociales, el hábitat y la arquitectura, el transporte, etc.; lo que posteriormente le permite clasificar los

documentos fotográficos en función de una geografía de las necesidades de supervivencia del hombre, una geografía de la explotación productiva de la Tierra, una geografía social y económica y, finalmente, una geografía política. De este modo, la colección - formada por 4.000 placas estereoscópicas en blanco y negro, 72.000 placas autocromas y 180.000 metros de rollo de película muda en blanco y negro principalmente - constituye un instrumento de primer orden para conocer el paisaje, la historia y la evolución de las sociedades en un mundo, el de las primeras décadas del siglo XX, que está experimentando profundas y rápidas transformaciones con lo que ello supone de desaparición de modos de vida tradicionales.

En su residencia de Boulogne Albert Kahn exhibe este fondo documental organizando veladas a las que asistían científicos, políticos, militares. El objetivo de la presentación de sus películas y fondos fotográficos a esta elite no era sino el de instruir a un grupo social con capacidad de acción política para inculcar en estos sus ideales de paz y armonía social, a la vez que difundir la heterogeneidad de culturas presentes en el globo en un tiempo de rápida transformación[28].

Así en las primeras décadas del siglo el cine presenta ya una amplia variedad de modos de exhibir el paisaje geográfico, ya sea desde un punto de vista contemplativo, científico o con un tratamiento colonial en el que la naturaleza bruta de África o Asia se pliega a la acción domesticadora de la civilización occidental.

Otros medios de difusión: los informativos

Hay que recordar que el cine de ficción no detentaba la exclusividad en su capacidad para difundir imágenes de los espacios geográficos. Pocos años después de los inicios del cine las compañías cinematográficas y periodísticas emprenden el camino de crear y desarrollar divisiones específicas destinadas a ofrecer noticias en imágenes. En 1908 Charles Pathé presenta en París su *Pathé-Journal*, el primer noticiero cinematográfico que mostraba no sólo imágenes de las trincheras de la I Guerra Mundial (figura 18) sino también de los territorios coloniales bajo la dominación francesa. Otras iniciativas similares son el *Movietone News*, de la Fox, el *News of the Day*, de la Metro o la alemana *Deutsche Wochenschau*.



Figura 18. Portada del *Pathe Journal*.

En este grupo de empresas, aunque con un desarrollo más tardío, situamos el NO-DO español que elabora noticiarios y documentales para su exhibición obligatoria en todas las salas de cine entre los años 1943 y 1975. Su papel como instrumento de difusión de imágenes será muy notable durante las décadas cuarenta y cincuenta cuando los españoles no disponían de otro medio de información similar hasta la llegada de la televisión. Las producciones de NO-DO han sido analizadas por historiadores, expertos en comunicación y sociólogos, generando una profusa bibliografía[29]. Nos extraña que desde la geografía española no se haya prestado la suficiente atención al imaginario espacial que transmiten los 1922 NO-DOs exhibidos entre el 4 de enero de 1943 y el 18 de mayo de 1981, máxime cuando uno de sus lemas recurrentes era el de “El Mundo entero al alcance de todos los españoles” (figuras 19, 20 y 21), y cuando desarrolla una sección de noticiarios destinados a mostrar la España de Franco a aquellos inmigrantes en América o Portugal[30]. En este último caso se

evidencia las divergencias entre la España real – en sus dimensiones política, económica y social – y la España percibida e imaginada desde la otra orilla del Atlántico por los emigrantes españoles que allí residían.

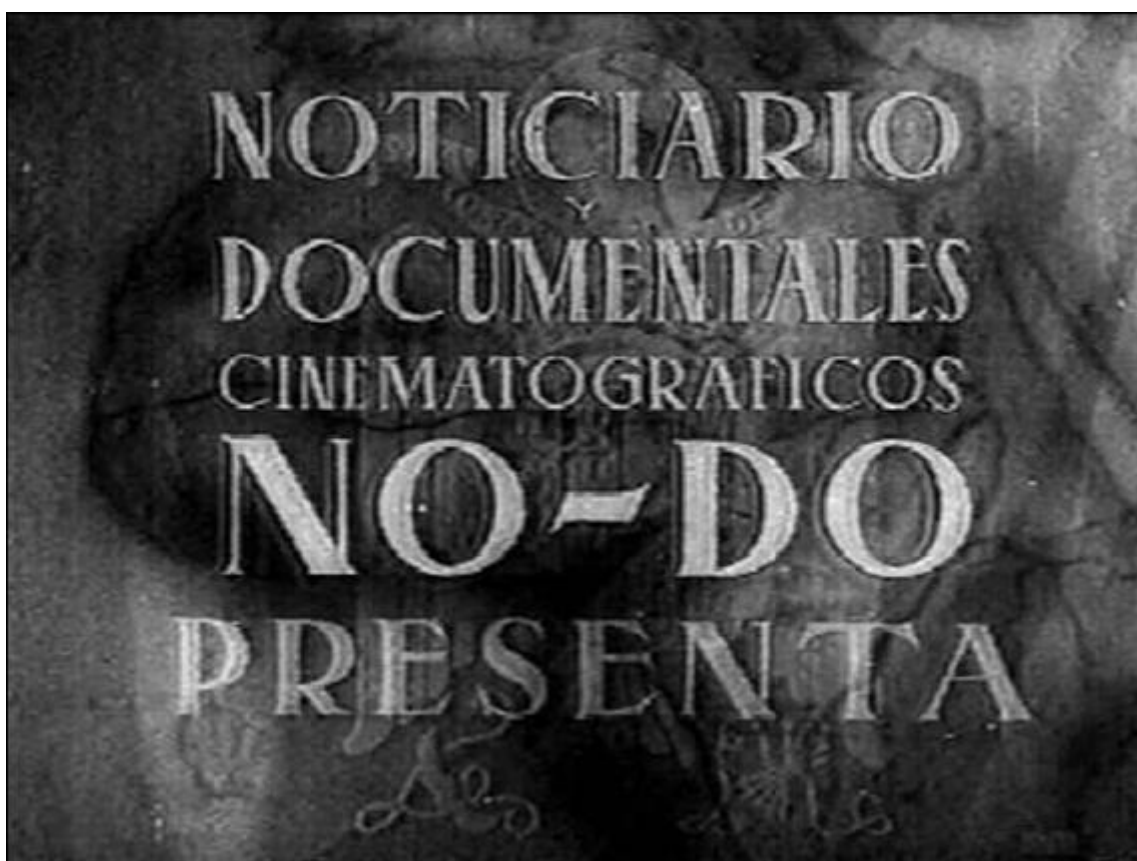


Figura 19. Cabecera de NO-DO.

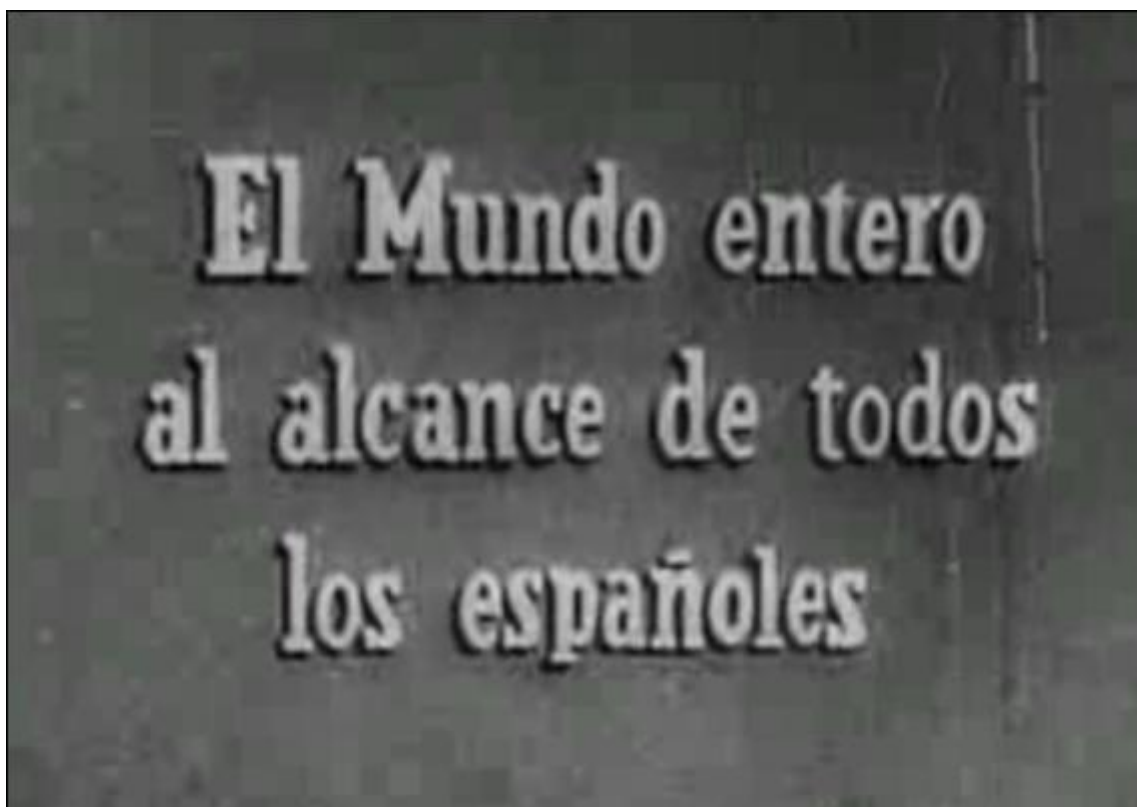


Figura 20. Cabecera de NO-DO.



Figura 21. NO-DO. Programa de la edición número I (4/1/1943).
Procede de Tranche y Sánchez *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra 7ª ed. p. 51.

En conclusión, hemos observado cómo, ya desde el invento del daguerrotipo, existe una preocupación clara por poner los nuevos inventos de la fotografía, y el cine después, al servicio de la captación de imágenes de los territorios, en especial aquellos situados más allá de los confines de la civilización occidental. Esta tarea se ha ido perfilando con el paso de los años y en paralelo al desarrollo de los nuevos inventos técnicos. Lo que parece evidente es que rápidamente se es consciente de las utilidades no sólo artísticas sino también geográficas tanto del daguerrotipo como de la fotografía y posteriormente el cine. Prueba de ello son las excursiones y viajes con el objetivo primordial de captar imágenes del Globo, ya sea mediante las Excursiones Daguerrotípicas, de las *vues* enviadas por los camarógrafos de los hermanos Lumière o el proyecto de los Archivos del Planeta de Albert Kahn. Y a la vez que esto ocurría se evidenciaba la vinculación entre estos proyectos de captar y difundir

imágenes de los nuevos territorios, con la extensión del capitalismo más allá de sus límites territoriales tradicionales (particularmente en el caso norteamericano) y la difusión del proyecto colonial de algunos estados europeos. Son precisamente éstos estados los que, conscientes del amplio poder de las imágenes, alientan la creación de los primeros noticieros encargados de suministrar – y por lo tanto filtrar - ya a un amplio público imágenes de territorios.

Espacio geográfico y espacio fílmico

El tratamiento del espacio en la teoría cinematográfica

Al inicio de este trabajo se expuso la necesidad de deconstruir el espacio que se nos muestra en pantalla para poder comprenderlo mejor. Resulta, por lo tanto, necesario aventurarnos, aunque sea brevemente, en una disciplina ajena a la nuestra.

La impronta del teatro en el cine se evidencia en numerosos aspectos: el trabajo de los actores, la duración de la obra, la acción de suplantación, etc. No es de extrañar que también ocurra por lo que hace al tratamiento del espacio que en los orígenes del cine fuera un espacio en su mayor parte escénico. Cuando se analiza la concepción del espacio cinematográfico elaborada por distintos teóricos del cine se comprueba que la manera de tratarlo y argumentarlo es claramente escénica y no paisajista. Entre los autores que han centrado sus investigaciones en el tratamiento del espacio en el cine hay que remarcar las aportaciones de Noël Burch[31], David Bordwell[32], Haig Khatchadourian[33] y André Gardies[34], siendo este último autor el que, a nuestro juicio, ha presentado de una forma más analítica y detallada la teoría del espacio en el cine.

Según Gardies cuando un espectador se sienta en una sala de cine y se inicia la proyección de una cinta se crean dos semiesferas (figura 33): la primera corresponde al espacio que existe entre la pantalla y la sala de proyección. Las características de la sala ayudan a controlar nuestra percepción de los estímulos: la oscuridad reduce la información visual que pudiera distraernos y aísla la película para nuestra concentración. La disposición de los altavoces permite captar hasta el más leve sonido aunque nos encontremos lejos de la pantalla.

La segunda semiesfera, se remite al espacio que se muestra en la filmación y que entra dentro del ámbito de la diégesis, un término, poco conocido por los geógrafos, y que precisa una aclaración. La diégesis es todo aquello que pertenece a la inteligibilidad, a la historia narrada, al mundo supuesto o propuesto por la ficción del *film*. Así la diégesis es el resultado de una doble tarea: la correspondiente al *film* (es decir el mundo propuesto por la ficción del *film*) y aquel correspondiente al espectador (la inteligibilidad). De una manera sencilla podemos afirmar que la diégesis se remite al mundo ficticio de la historia; posteriormente retomaremos la segunda parte de la definición, es decir, la manera en que el espectador se forma una idea de este espacio.

Cada una de las semiesferas de la figura 33 tiene un polo: en el caso de la primera éste se remite a la posición del espectador en la sala y en el relativo a la semiesfera diegética corresponde al punto de fuga de su mirada; entre ambas semiesferas se interpone el lienzo de la pantalla. La semiesfera diegética puede girar respecto a la pantalla, pero sin llegar a superar los 180°, ya que entonces se produciría una situación especular indeseada.

Cuando el espectador dirige su mirada hacia el punto de fuga, situado más allá de la superficie de la pantalla, se crea una pirámide visual, formada por cuatro lados y cuya base constituye la pantalla - una pantalla que al principio es cuadrada y posteriormente rectangular-. Los vértices de esta pirámide los forman las cuatro esquinas de la pantalla y el punto de fuga. El espectador contempla, por lo tanto, cuatro planos que corresponden a los flancos de esta pirámide invertida (figuras 22 y 23).

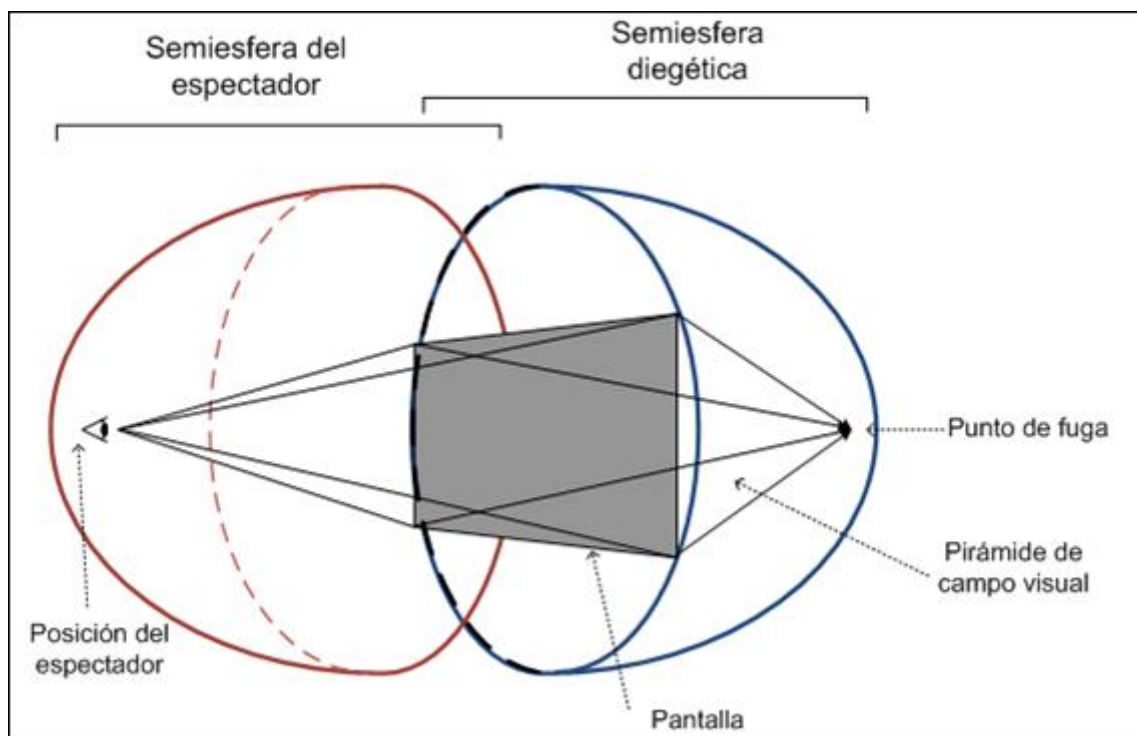


Figura 22. Las dos semiesferas en la proyección de una película.
Fuente: Gardies, 1993.



Figura 23. Doueiri, *Lila dit ça*, 2004.

A estos cuatro planos “físicos”, directamente observables, hay que añadir dos más que entran dentro la categoría de la narración y por lo tanto se incluyen también dentro de la semiesfera diegética.

Uno de ellos es el que se sitúa fuera de la pirámide pero puede aparecer cuando se produce un movimiento de la cámara, lo que implica un giro de la semiesfera diegética y, por lo tanto, un cambio en la posición del punto de fuga y la correspondiente recreación de nuestra pirámide visual (figura 24). Se trata de un espacio que no estaba en el fotograma inicial pero que aparece al desarrollarse el plano; es lo que Gardies denomina *là* (*hors-champ contigu*). Así, ocurre cuando la cámara, tras enfocar y mostrarnos al protagonista, realiza un movimiento de la cámara para describir el espacio (urbano, rural, de interior, etc.) en el que se sitúa el actor.

El último y sexto espacio diegético, que se encuentra definitivamente fuera del campo visual del espectador, tiene una posición indeterminada pero resulta esencial para la comprensión de la historia filmada. Es un espacio del cual tenemos conocimiento mediante referencias indirectas: una mención de los personajes, un sonido (técnica habitual en los *thrillers*), pero en cualquier caso se trata de un espacio “no visto” (aunque puede que sea oído). Es lo que Gardies denomina *allier*.

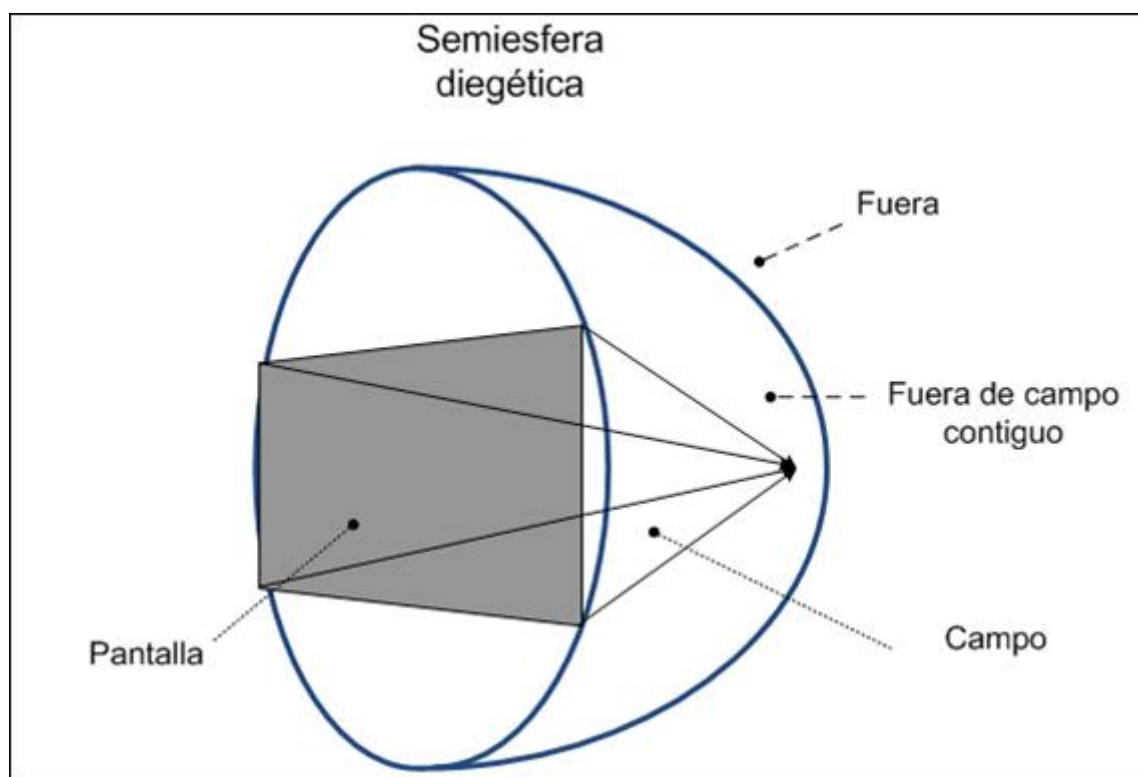


Figura 24. Los seis espacios de la semiesfera diegética.
Fuente: Gardies, 1993.

De lo expuesto anteriormente se deduce que el espacio diegético se construye en dos fases de la elaboración de un *film*: en la realización del plano y en el montaje. Cuando en las primeras décadas del siglo XX, los directores de cine dejaron de filmar las historias desde un único punto estático y empezaron a aproximar su cámara a los distintos personajes, la visión global de la escena - característica de las primeras producciones cinematográficas - empezó a descomponerse y el espacio filmado se fragmentó. Los directores rápidamente notaron que si querían conservar la ilusión de un espacio teatral, es decir si no querían que el espectador perdiese el hilo conductor de la historia, debían adoptar una serie de reglas, una auténtica gramática del cine. El paso del tiempo ha provocado que desde la infancia la mirada del espectador este *instruida* en esta forma de mirar, de ver y oír el cine. La visión ya sea de las imágenes en movimiento (cine, documentales, televisión, etc.) se convierte en una actividad complicada, especializada, y que precisa de un aprendizaje desde nuestra infancia.

Si los fotogramas y los planos que exhibe la película pueden asimilarse a los ojos del director, un cambio de plano corresponde a la transferencia de atención de un observador imaginario y puede calificarse como la intención del cineasta por transmitir una actitud emocional. Pero, además, el montaje es el responsable de una aprehensión cognitiva del espacio. A medida que avanza el *film* el espectador elabora una suerte de modelo abstracto de la organización del espacio y gracias a ello se asegura un efecto de coherencia incluyendo los aspectos relacionales de los diversos componentes espaciales. Se muestra así en pantalla el espacio diegético[35].

El montaje y la reconstrucción virtual del espacio geográfico. Los espacios cinematográficos compuestos

Si antes hemos señalado que el plano cinematográfico puede asimilarse a la descripción, sólo mediante imágenes, de un espacio, de un paisaje concreto, la tarea del montaje implica la construcción global del denominado espacio diegético (el espacio de la narración).

Pero el espacio diegético no es un espacio continuo y tampoco es un espacio topológico. Más bien es un espacio fragmentado en el que la ligazón entre cada uno de los planos, es decir cada uno de los fragmentos, se realiza mediante procedimientos de montaje. Como apunta Carlo Grassi el montaje se explica como el dispositivo capaz de crear los espacios lógicos vectoriales disponibles sólo en una forma de tiempo intensiva[36]. Conviene en este punto recordar los distintos tipos de elipsis que se practican en el cine.

En la elipsis temporal el director debe contar una historia en el tiempo destinado a la proyección (dos horas) aunque ésta tenga una duración mayor. De este modo se ve obligado a prescindir de aquellos episodios sin un interés específico en la narración. Una tarea, la de reducción temporal que llega a su máxima expresión en la publicidad televisiva. Pero el espectador admite este artificio ya desde el inicio de la proyección, sabe que no es necesario mostrar toda la duración de un trayecto, sea éste subir unas escaleras – en cuyo caso es suficiente mostrar los primeros y últimos peldaños – o un largo viaje. En la elipsis temporal caben muchas alternativas además de comprimir el tiempo: retroceder (*flashback*), adelantar (*forward*) o incluso extender el tiempo más allá de su duración real en determinadas escenas.

En el caso de la elipsis espacio-temporal, en la medida en que la dimensión temporal, salvo en los planos estáticos, se encuentra asociada a la espacial, estos cambios anómalos en el tiempo diegético, que en el párrafo anterior ya hemos señalado, se corresponden con alteraciones en el espacio. También en este caso el espectador admite que en un breve tiempo un personaje se encuentre en un lugar y, unos fotogramas más tarde, en otro porque “se ha producido un desplazamiento”.

Lo que nos interesa aquí, como geógrafos, son aquellas situaciones en las que se produce un salto en el espacio (casi literalmente) sin que la cinta muestre ningún tipo de alteración temporal, nos referimos a la que podríamos denominar elipsis espacial pura. Esta técnica se produce cuando a un continuo temporal se le incorpora una sucesión de espacios discontinuos “con apariencias de continuidad”. Pero a diferencia de los casos anteriores, esta vez el espectador no es consciente de la elipsis, especialmente cuando no conoce personalmente el espacio filmado (antes identificado como *espacio vivido*). De modo que un espectador español que no haya viajado a Nueva York pero que sí lo haya “visto” en películas puede llegar a tener una imagen de esta metrópoli formada por hitos significativos (puente de Brooklyn, Empire State, Central Park, etc.) aparentemente muy próximos cuando no contiguos. Un ejemplo ayudará a entender esta argumentación. La figura 25 muestra tres fotogramas de la película *Down with love* (una recreación de las clásicas de Doris Day y Rock Hudson), los dos primeros corresponden a un mismo plano y el tercero es el primer fotograma del plano siguiente, engarzado con el anterior mediante el montaje. Mientras que en primer plano observamos a la actriz Renné Zellweger saliendo de la estación central de ferrocarriles con la intención de parar un taxi que se encuentra frente a la estación, en el último la vemos encaminarse hacia el edificio de las Naciones Unidas. Naturalmente, esta elipsis espacial - sin alteración del tiempo diegético - implica que ambos hitos (la estación de ferrocarril y el edificio de las Naciones Unidas) se encuentran uno frente al otro cuando en realidad están a más de diez manzanas de distancia. Sin embargo esta información sólo está al alcance de un ciudadano neoyorkino y no de un espectador que no haya viajado a la ciudad norteamericana.

Un ejemplo contrario, es decir detectable por un madrileño, pero imperceptible por un norteamericano, lo encontramos en *Abre los ojos* cuando el actor Eduardo Noriega recorre en coche la calle Piamonte, una de las que conforman el barrio de Justicia, y al descender de él la película nos lo sitúa en plena Gran Vía, en la plaza de Callao. También aquí el protagonista “salta” en un espacio fragmentado (figura 26).

Las implicaciones en la formación del imaginario, particularmente en el caso de las ciudades, son evidentes: la imagen cinematográfica de la urbe es una imagen sintética, reducida a hitos, aparentemente próximos, fácilmente reconocibles por el espectador y, naturalmente, sujetos a una posterior explotación comercial (ya sea el turismo puro o más específicamente el turismo cinematográfico).

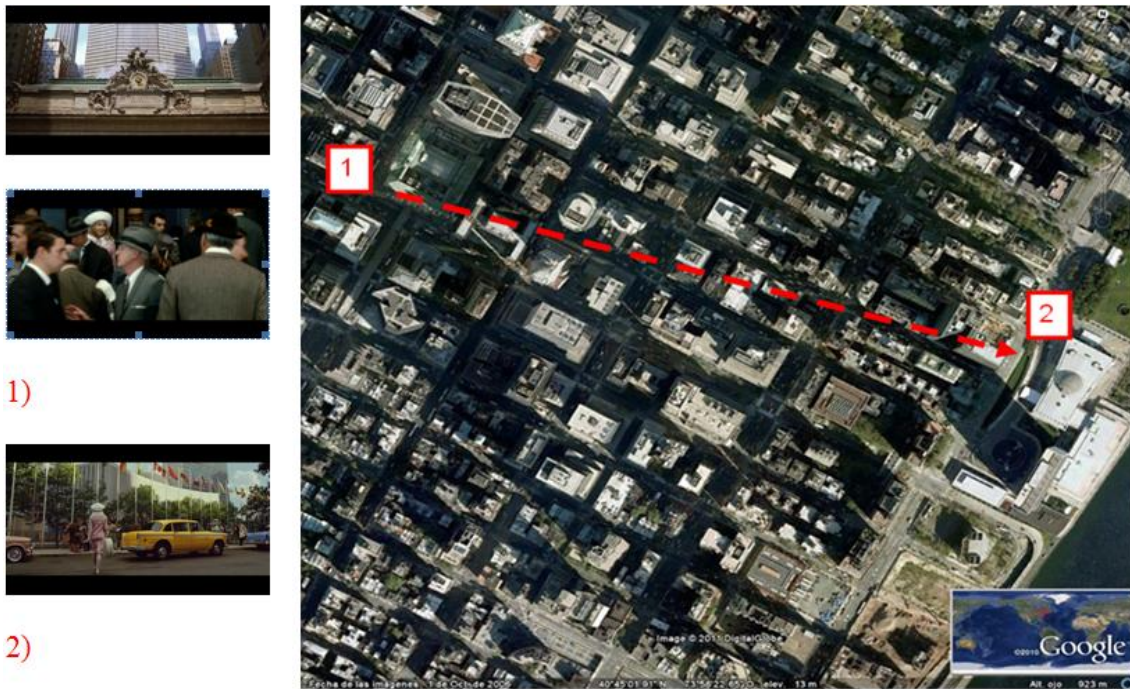


Figura 25. Elipsis espacial en *Down with love*, Redd, P. 2003.

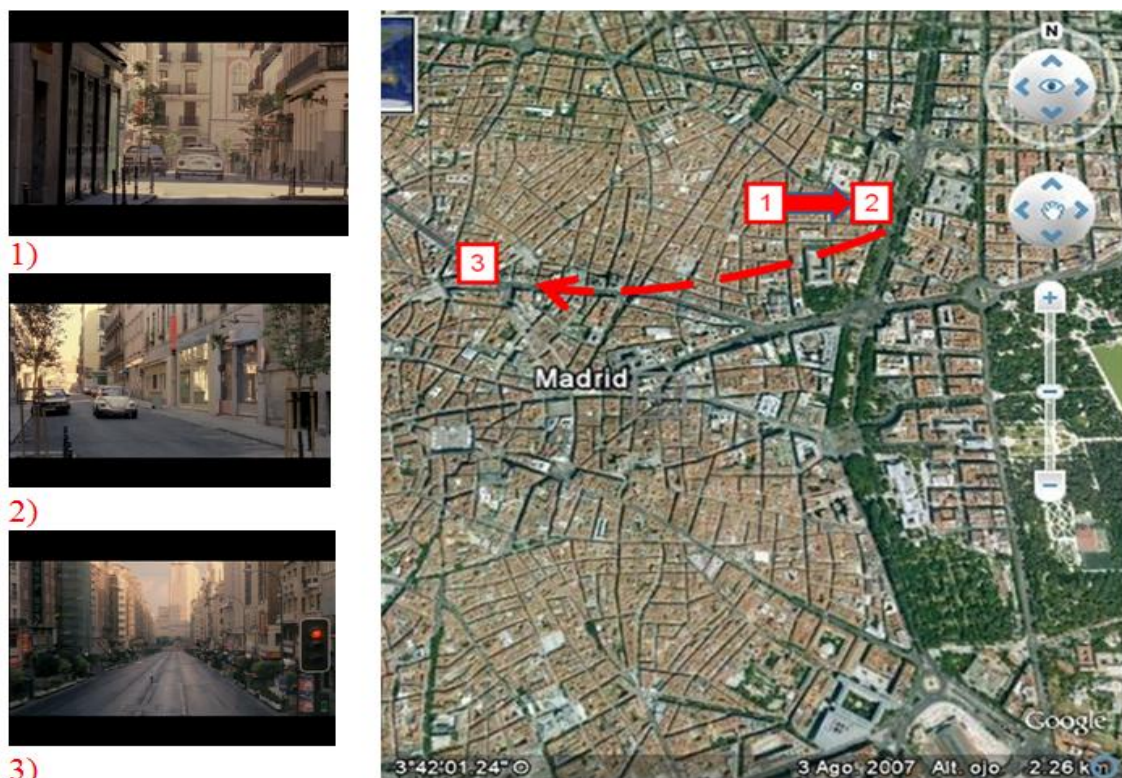


Figura 26. Elipsis espacial en *Abre los ojos*, Amenabar, A. 1997.

Las dimensiones del espacio fílmico. Los otros espacios fílmicos no considerados en geografía

A diferencia del espacio geográfico que tiene unas dimensiones físicas finitas determinadas por las proporciones de la Tierra, en lo que respecta al espacio fílmico resulta imposible señalar sus límites. Ello se debe a que se trata de un espacio diegético, el espacio de una historia filmada, que puede tener tantas dimensiones como haya concebido el autor de la misma. Encontramos así espacios fílmicos constreñidos a los interiores de un edificio, otros que transcurren en el interior de una ciudad y en ocasiones abarcan grandes porciones del globo.

Pero además, el espacio fílmico contempla otros espacios no considerados habitualmente en geografía y tampoco cartografiados. Junto con el espacio de ciencia ficción[37], uno de los más impactantes para el espectador lo constituye el espacio onírico. Hasta la década de los sesenta la necesidad por parte de los directores de cine de representar tanto el espacio del pasado como el espacio de los sueños se solventaba acudiendo a procedimientos heredados, una vez más, del teatro. Los ambientes neblinosos con humo que preceden la entrada en escena de divinidades, fantasmas o familiares de los personajes ya fallecidos, tienen el efecto en el espectador de establecer una separación visible entre el espacio real o actual y el espacio fantástico o del pasado. Este es un recurso escénico fácilmente comprendido por el espectador que será trasladado al cine[38].

Pero en las últimas décadas, con la ayuda de nuevos recursos técnicos, las películas de ficción están proporcionando una mayor verosimilitud al espacio onírico y representan con cierto éxito algunas de sus características:

- Un espacio en el que sus dimensiones de longitud, anchura y altura pueden modificarse en cualquier momento de la historia filmada y en el que sus componentes pueden cambiar su posición y geometría, es decir un espacio *plástico* (figura 27).
- Un espacio en el que las relaciones topológicas propias del mundo real no se mantienen. Es decir, en el que se producen elipsis espaciales sorprendentes: puertas que al abrirse introducen al personaje – espectador en espacios imposibles[39].
- Un espacio en el que las leyes físicas del movimiento se alteran: tan pronto nos traslada a gran velocidad como nos permite contemplar la escena *frenando* el tiempo, es decir a cámara lenta[40].

Un espacio en el que nada es lo que parece a simple vista, en el que tan pronto se encuentra habitado como deshabitado y en el que pasado, presente y futuro se mezclan.

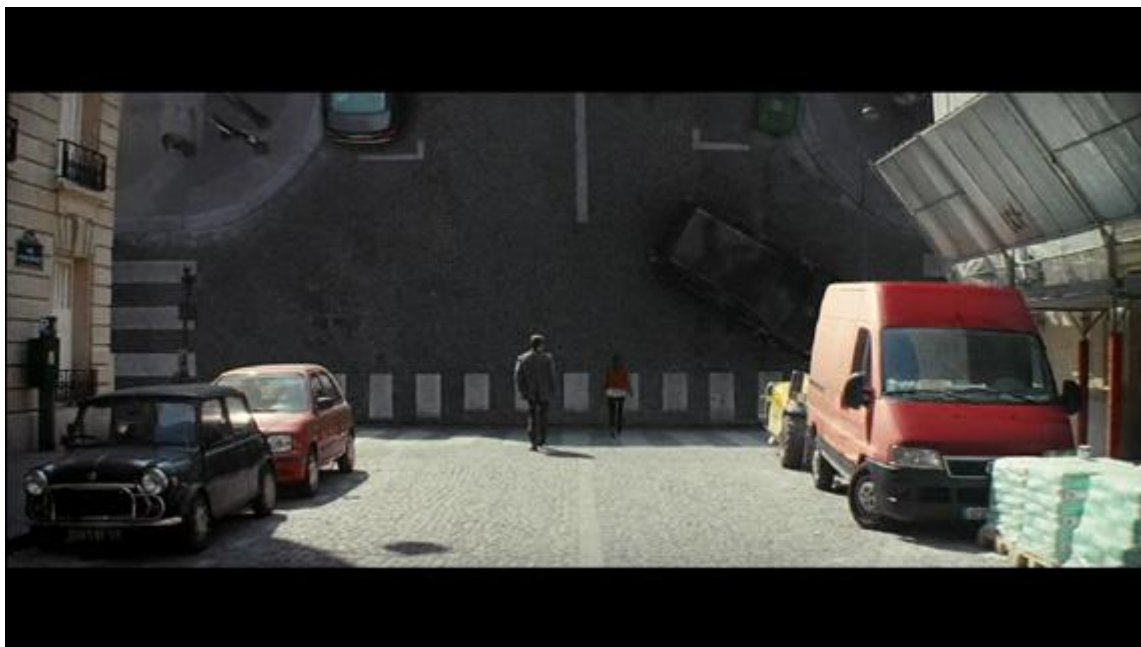


Figura 27. El espacio onírico en *Inception*, Notan, C. 2010.

Las características del espacio fílmico

Un espacio esencialmente visual. La subordinación de los sentidos a lo visual

Cosgrove afirma que existe una tendencia del racionalismo occidental a igualar visión con conocimiento y razón, llegando a indicar que la expresión coloquial “Ya veo” (*I see*) denota no sólo el acto físico de ver sino también el de conocer y comprender[41]. Siguiendo una tradición que nace de Aristóteles podemos afirmar que la visión se ha convertido en la herramienta principal de conocimiento y que ha subordinado el resto de los sentidos a ella.

Si bien, como hemos visto anteriormente, el espacio fílmico tiene unas dimensiones que exceden al geográfico, adolece sin embargo de una reducción considerable de las características propias del espacio geográfico. Mientras que este último presenta volumen, e incluye otras cualidades que son captadas por nuestros cinco sentidos – el sonido de una brisa, el olor de la vegetación o de la contaminación atmosférica, el tacto de la corteza de los árboles o sabor de los alimentos y bebidas – el espacio fílmico se encuentra limitado a una apariencia esencialmente visual. Es cierto que tiene una cierta ventaja en relación a la literatura que se ve obligada a expresar con palabras las formas de un paisaje y dejar que sea el lector el que lo visualice en su mente. Aunque la capacidad evocadora del lenguaje escrito es mayor que la de la imagen, ya que ésta, para ser compuesta, requiere de un ejercicio previo de evocación a partir de las palabras. Pero aún así esta limitación sensorial condiciona parte de su presentación.



Figura 28. La expresión visual del sentido del olfato en *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Tywker, T. 2006.

Con el tiempo los distintos avances en cinematografía han ido proporcionando una imagen cada vez más impactante del espacio geográfico – hasta hacerlo a veces difícilmente reconocible – a pesar de lo cual el espacio fílmico no ha podido librarse de ser un espacio esencialmente visual (figura 28).

Pero, hay que señalar que la vista humana está culturalmente condicionada y que existe desde nuestra infancia un proceso de aprendizaje de “saber ver” las imágenes. Según Cosgrove “la mecanización de la visión ha ayudado a los individuos a mirar las escenas reales con ojos entrenados por las imágenes pictóricas” al trasladarse las convenciones pictóricas de la pintura de paisajes a la fotografía y más tarde al cine. De manera que nuestro modo de *ver* cine no es estrictamente novedoso sino una adaptación al modo de *ver e interpretar correctamente* imágenes ya presentes en la pintura.

Toda una serie de técnicas artificiales, es decir ajenas a un contexto ambiental real, se muestran por los medios de comunicación audiovisual y se interiorizan de tal manera en nuestra *forma de ver* que nos parecen naturales sorprendiéndonos cuando no aparecen[42]. El ejemplo más evidente es el de la música que acompaña a

numerosas escenas en la que aparecen paisajes naturales. Repasaremos a continuación el impacto de las distintas mejoras técnicas introducidas en el cine desde sus inicios.

La incorporación del sonido al espacio fílmico

Los primeros proyectores de cine generaban bastante ruido durante su funcionamiento por lo que se adoptó la solución de amortiguarlo mediante la música procedente del foso de orquesta donde se situaban los músicos contratados para cada velada. Las películas mudas eran pues también producciones musicales en vivo. Pero en modo alguno permitía la reproducción de las voces ni de los sonidos de la naturaleza. En las primeras décadas del cine éste mostraba una imagen del espacio visual y mudo, hasta que en 1927 se incorpora el sonido en *El cantante de jazz* y en ese mismo año Paramount inventa la técnica del doblaje de las voces.

Al realizar las primeras películas sonoras los directores creían que para conseguir un máximo de realismo el micrófono debía colocarse tan cerca de la cámara como fuera posible. Como resultado de ello a un plano general le correspondería un sonido también distante y por lo tanto prácticamente inaudible por el espectador. Para evitar este problema se optó por situar el micrófono lo más cerca posible de los actores, incluso cuando se filmaban planos generales. De este modo se presenta una imagen espacial a gran distancia junto con un sonido cercano, audible y comprensible. Y este artificio fue rápidamente adoptado por el espectador ya que para éste la información auditiva debía estar subordinada a la visual en la que, definitivamente, confía más para conocer la historia que se narra. De esta manera el espacio sónico tiene en el cine unas dimensiones muy limitadas y no coincidentes con el espacio visualizado. Hay que recordar que el sonido ha sido también utilizado en el montaje, *adelantando* la presencia de un nuevo plano, y por lo tanto de un nuevo espacio, antes de que éste sea visualizado por el espectador[43].

Más adelante al constatar que durante la filmación el diálogo de los protagonistas se mezclaba con el sonido ambiente haciéndolo a veces inaudible, se utilizó la técnica de grabarlo en pistas separadas. Así resultaba posible resaltar los sonidos más impactantes, eliminar el ruido ambiente o incluso doblar las voces de los actores a otros idiomas.

El rápido éxito que tuvo el cine sonoro, consolidado a lo largo de la década de los treinta, ofrecía al paisaje la posibilidad de su aprovechamiento. El viento, el mar, el fuego, la tempestad, junto con el canto de los pájaros o los sonidos de la fauna, cuyos sonidos se reproducían artificialmente, proporcionaron una mayor verosimilitud a las imágenes de los paisajes más allá de los límites que imponía la mera proyección visual[44].

A España llega el cine sonoro en 1929 cuando se estrena en el Palacio de la Música de la Gran Vía la cinta *Sombras blancas* de W.S. Dyke.. En el exterior del cine, junto al título de la película, se incluyeron en grandes letras las palabras “Vea” – “Oiga” (figura 29).

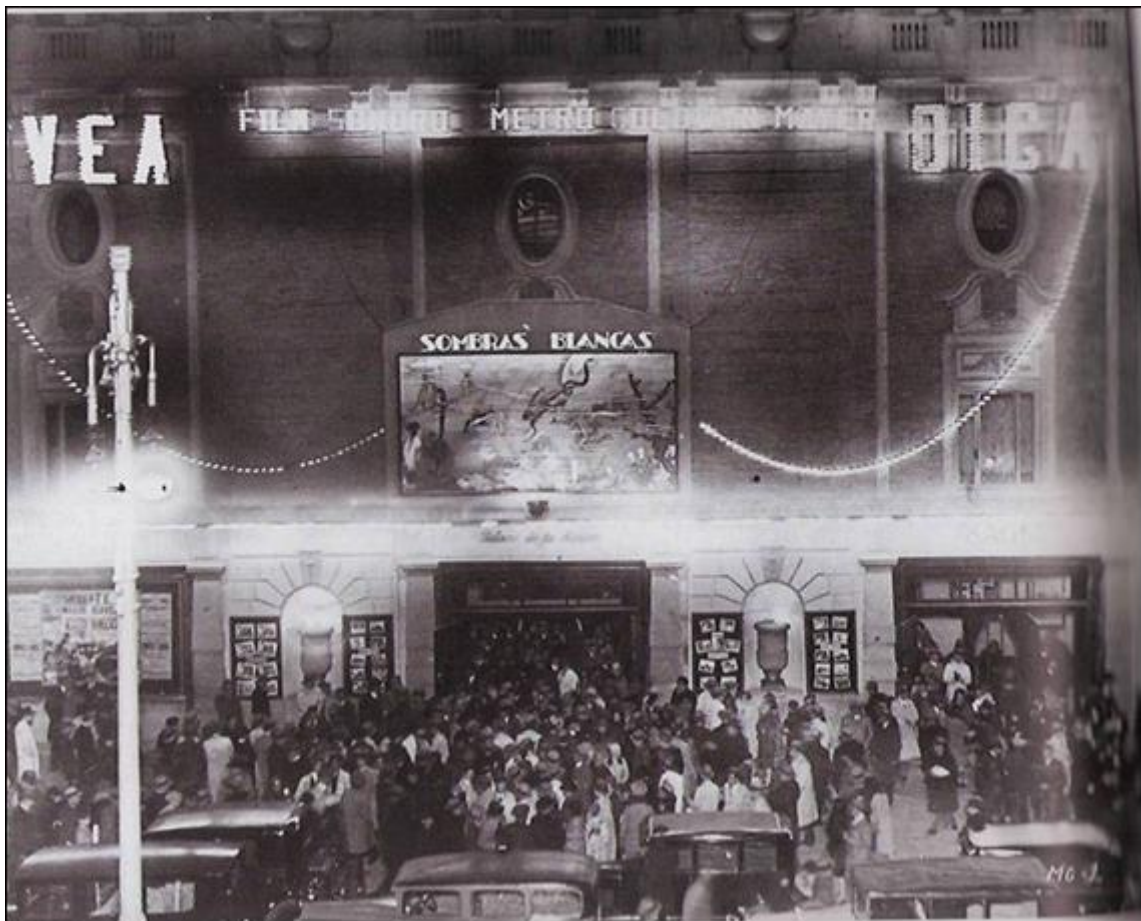


Figura 29. Estreno de *Sombras Blancas* en la Gran Vía, Madrid, 1929.
 Archivo Madrid Antiguo, reproducido en Baker 2009, p.126.

Las técnicas de reforzamiento visual

La subordinación de todos los fenómenos al sentido de la vista supone en muchos casos complementar la incapacidad que tiene el cine para mostrarnos los otros sentidos (oído, tacto) reforzando su dimensión visual. Esto parece evidente cuando se desea exhibir los fenómenos meteorológicos. Resulta particularmente difícil mostrar en el cine una ligera lluvia o un viento apenas apreciable en la piel[45]. En general existe una cierta tendencia a exagerar su apreciación visual, de este modo la lluvia será reforzada mediante mangueras para que el observador vea las gotas de lluvia (figuras 30 y 31) y en lo que respecta al viento se incrementará su intensidad con ventiladores para que apreciemos su efecto visual en el pelo o en la ropa de los protagonistas. Otras técnicas tienden a asociar, de un modo artificial, sonidos o músicas determinadas.



Figura 30. Gavras, C. *Eden à l'Ouest*, 2009. Fotografía del rodaje.



Figura 31. Gavras, C. *Eden à l'Ouest*, 2009. Fotografía del rodaje.

El juego de escalas. La labor de los truquistas

Cuando un espectador observa una filmación sus ojos tienden a relacionar entre sí las medidas de los elementos que aparecen en pantalla (sean estos vehículos, edificios o montañas). De la misma manera que en el arte figurativo clásico, la impresión de verosimilitud se produce porque la relación entre las dimensiones de esos elementos en pantalla (un vehículo y un edificio, por ejemplo) coincide con la que el espectador estima propia del mundo real.

Pero, dado que el cine constituye un formato bidimensional, el director puede engañar al ojo del espectador mediante el procedimiento de situar en un fondo de plano o en un primer plano algunos de estos elementos - previamente modelados, dibujados o fotografiados a distinta escala - modificando la distancia de filmación existente entre ellos sin que el espectador llegue a apreciarlo.

Este juego de escalas que realiza el director con los elementos que aparecen en pantalla puede llevarse a cabo mediante diversos procedimientos los cuales han evolucionado junto con la técnica cinematográfica:

- Colocando paisajes pintados al fondo del plano. Técnica muy frecuente en las películas del periodo de entreguerras con el objeto de evitar las dificultades de la filmación en exteriores o reproducir paisajes fantásticos inexistentes (figuras 32 y 33).



Figura 32. Walsh, R. *El ladrón de Bagdag*, 1924.



Figura 33. Dehnam, C. *King – Kong*, 1933.

- Anteponiendo al espacio que se está filmando una maqueta o modelo (figuras 34 y 35).



último truco. Emilio Ruiz del Río, 2008.



Figura 35. Monleón, S. *El último truco. Emilio Ruiz del*

- Reproduciendo a escala más pequeña todo el espacio donde tiene lugar la escena, lo que supone dificultades para dotar de movimiento a algunos de estos elementos inertes (vehículos, personas, etc.) (figura 36).



Figura 36. Monleón, S. *El último truco*. Emilio Ruíz del Río, 2008.

- Utilizando un cristal pintado en primer plano para complementar el espacio filmado con nuevos elementos (sean arquitectónicos o naturales) (figura 37).

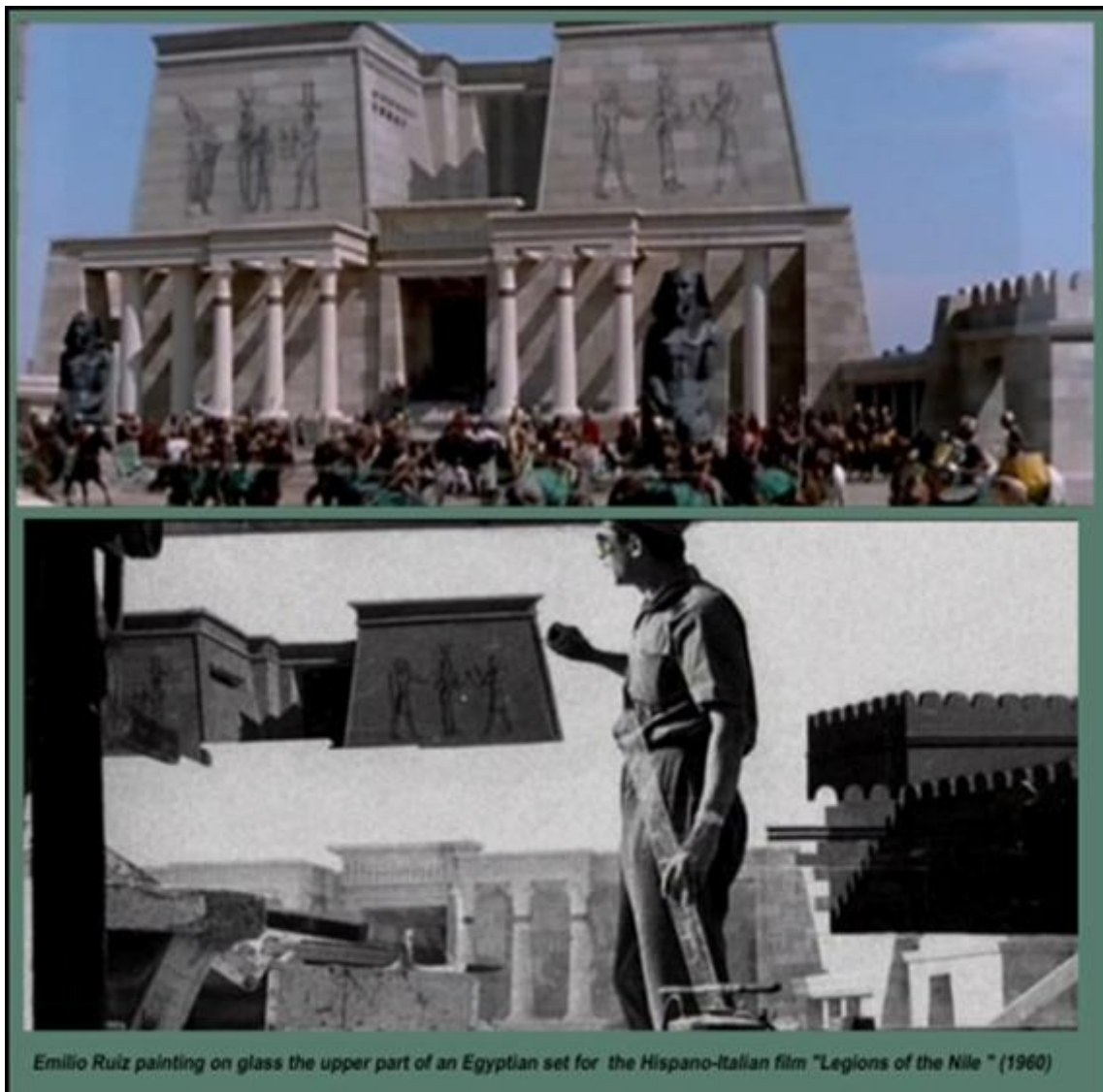


Figura 37. Monleón, S. *El último truco*. Emilio Ruiz del Río, 2008.

- Colocando de fondo al espacio filmado una maqueta con el objeto de incrementar la sensación de profundidad.

Así en la película *The Apartment* de Billy Wilder el director artístico, Alexander Trauner, utilizó un truco óptico para mostrar una gran superficie de oficina repleta de mesas (figuras 38 y 39). La película se rodó en uno de los platós de los estudios de la Goldwin. Tras la primera fila de mesas, en primer plano, las restantes 200 mesas, situadas más atrás, eran de tamaño progresivamente más pequeño - y los extras también ya que la productora contrató a personas con enanismo y a niños -. Las mesas de las últimas filas medían apenas 20 centímetros y en ellas “trabajaban” figuras recortadas[46].



Figura 38. *The office*. Diseño de Alexander Traumer para *The Apartment*.



Figura 39. Wilder, B. *The Apartment*, 1960.

- Suplementando el espacio filmado mediante elementos estáticos o dinámicos dibujados en ordenador e incorporados a la filmación mediante la postproducción digital.

Las técnicas de vinculación entre espacio fílmico y espacio geográfico: localización y sentido de la orientación

En las películas el director trata de buscar una cierta aproximación entre el espacio geográfico filmado y el espacio diegético, es decir el lugar de la historia de la narración. Pero conviene recordar que esta relación entre ambos espacios no será la misma en caso de que la historia transcurra simplemente en una montaña, una isla, una playa o el campo - es decir si el lugar diegético es un lugar común sin importar qué montaña o qué playa – o si se refiere a un espacio determinado, identificado por un nombre propio ya sean los Alpes, las islas Hawaii o la playa de Omaha en Normandía. La distinción entre ambas es importante ya que en el primer caso el director se limitará a mostrar en pantalla unas localizaciones que respondan a esas características geográficas, mientras que en el segundo deberá esforzarse por introducir en la filmación algunas referencias para señalar al espectador que la acción se sitúa en un espacio concreto, en un lugar. Desde el punto vista de la geografía se plantean varios asuntos interesantes:

Cuando la representación corresponde a un lugar común el director se centra en trasladar al espectador los estereotipos característicos de esos paisajes. Así el lugar “desierto” que el espectador medio considera como un espacio de extrema aridez y arenoso, será representado mediante paisajes de dunas ya sea de los desiertos del Sáhara o Gobi. De hecho en las distintas versiones de una misma película como *Fligh of the Phoenix* el rodaje tuvo lugar en campos de dunas de desiertos tan alejados uno de otro como el de Yuma y Namibia, a pesar de

que la escasa vegetación en ambos no sea coincidente[47]. Además, otras formaciones geomorfológicas como los *reg* (los desiertos rocosos) o los *wadis*, pese a su extensión en el globo, aparecen con mucha menor frecuencia en las películas de aventuras. De este modo, el cine mediante estos procesos de suplantación de lugares (con aparentemente las mismas características) contribuye al reforzamiento de una serie de estereotipos en el imaginario del espectador a la vez que desarrolla un reduccionismo de la variedad de paisajes geográficos[48].

Cuando el director quiere señalar al espectador que el espacio que aparece en pantalla corresponde en la historia a un lugar propio, a un lugar concreto, resulta necesario identificarlo como tal; lo que cual no es óbice para que la filmación pueda desarrollarse en otro espacio con características geográficas “similares” sin que el espectador lo sepa. Aquí intervienen una serie de recursos que el director utiliza y que resultan imprescindibles para marcar al espectador la localización.

- Desde las primeras películas en blanco y negro una de los recursos más usuales ha consistido en la introducción de un plano estático que incluya elementos tales como señales de tráfico indicando el nombre del lugar o algún tipo de anuncio similar (figura 40)[49].



Figura 40. Boyle, D. *Trainspotting*, 1993.

- En determinadas localidades emblemáticas, como las capitales europeas, resulta suficiente con mostrar brevemente en pantalla cualquier hito representativo (la torre Eiffel, el coliseo de Roma o el Big Ben, por citar los más evidentes)[50].
- Con la llegada del cine sonoro son los propios personajes de la cinta los que, mediante su diálogo, pueden indicar al espectador la localización donde transcurre la historia.
- En las décadas de los setenta y ochenta del pasado siglo resulta frecuente que apareciese en las películas de acción un rótulo, sobreimpuesto a la imagen, indicando lugar y país al que supuestamente correspondía la escena (figura 41).



Figura 41. MacTiernan, J. *Basic*, 2003.

- Por último, hay que señalar un recurso con raíces claramente geográficas: la cartografía (figura 42). El estudio de los mapas que aparecen en las filmaciones, incluyendo planos y mapas de todo tipo de escalas para una amplia variedad de finalidades, ya ha sido tratado en otros trabajos[51].



Figura 42. Bennett, C. y Marton, A. *King's Solomon's Mines*, 1950.

Junto a la localización, en aquellas películas que abordan movimientos, resulta adecuado que el espectador esté convenientemente orientado. Así, cuando un vehículo o personaje sale del encuadre por la derecha se mostrará en el siguiente plano entrando en el nuevo encuadre por la izquierda; ya que de lo contrario introduciría cierta confusión en el espectador respecto al sentido de su movimiento.

Desde el punto de vista geográfico más interesante resultan las convenciones relativas a los desplazamientos a grandes distancias. Desde luego aquí también el mapa, ya sea en manos de un personaje o sobreimpuesto en pantalla, es fundamental: mostrará al espectador el lugar de partida, la ruta a recorrer y el destino. Sin embargo, también en estas situaciones, el director suele emplear otros recursos que pasan desapercibidos al espectador: en las películas que abordan grandes viajes la secuencia aparece “norteada”, es decir suponiendo la posición de la cámara en el sur (cuando no tiene porque ser necesariamente así). Ocurre en las películas que muestran el transporte de mercancías o personas cruzando el océano Atlántico: los navíos y aviones “recorren” la pantalla de derecha a izquierda cuando el destino es el continente americano y de izquierda a derecha cuando se trata de alcanzar Europa, no se muestra, por lo tanto, la visión desde el norte[52] (figura 43).



Figura 43. Milestone, L. *Mutiny on the Bounty*, 1962. Plano que muestra el momento en el que el navío, ante la imposibilidad de pasar el Cabo de Hornos, cambia de rumbo y se dirige hacia el Cabo de Buena Esperanza (Flecha e indicaciones de Oeste y Este del autor).

El paisaje en el cine

Consideraciones generales

En los párrafos precedentes hemos expuesto la concepción del espacio que se desprende de la teoría cinematográfica; una concepción que mezclaba aspectos ópticos con otros narrativos (el espacio diegético). Sin embargo, ya señalábamos que se trataba de un cuerpo de teorías muy mediatizado por la visión escenográfica del cine. De modo que cuando se presentan en pantalla paisajes, ya sean naturales o con impronta del hombre, este conjunto de teorías nos resulta insuficiente, limitado, para comprender y desentrañar los condicionantes que se encuentran detrás de su exhibición en las pantallas.

Si bien son varias las obras que realizan un estudio descriptivo de los paisajes mostrados en películas de ficción, proporcionando información acerca del lugar del rodaje y sus características[53], las investigaciones acerca del tratamiento del paisaje en el cine son escasas y relativamente recientes[54]. En parte esta tardía aparición se debe a que se trata de estudios que se localizan alejados del núcleo de los temas de investigación de diversas disciplinas como la cinematografía, la estética, la historia o la geografía[55]. Chris Lukinbeal ha señalado al respecto que no es sino hasta la década de los ochenta del pasado siglo cuando la nueva geografía Cultural abandona progresivamente los estudios acerca de los componentes materiales que forman los paisajes y pone su acento en la representación formal de éstos, es decir en los que podríamos denominar paisajes inmateriales, los cuales no carecen de valor económico. En efecto, los paisajes *cinemáticos* no son meras

representaciones sino también bienes insertos en los procesos de producción de la industria cultural. De modo que estos *paisajes de película* también deben ser considerados como paisajes *producidos* por la industria del cine ya sea en exteriores o en estudios, *distribuidos* por una extensa red de salas de proyección y *consumidos* por los espectadores de todo el mundo[56].

Lo relevante es que se trata de trabajos que, partiendo desde disciplinas y presupuestos conceptuales muy distintos, están convergiendo de una manera fructífera, como prueba la publicación en fechas relativamente recientes de obras colectivas coordinadas por autores franceses, italianos y anglosajones[57]. Una revisión del contenido de las mismas muestra la colaboración de expertos procedentes de la estética, la escenografía, las artes visuales, la literatura, la historia del arte y la geografía, lo que constituye una prueba evidente de que la complejidad del tema impele a abordarlo desde una óptica necesariamente multidisciplinar. En el interior de estas obras, así como en artículos de revistas especializadas – aunque en estas últimas se acusa una menor vinculación interdisciplinar – sobresale el estudio de los varios aspectos.

En primer lugar, resulta frecuente encontrarnos entre estas aportaciones consideraciones acerca de los precedentes de los paisajes fílmicos. Existe cierto consenso, tanto desde la cinematografía como desde la geografía, en calificar al tratamiento fílmico del paisaje como heredero de una tradición ya presente en las obras de pintores como Joachin Patinir (1480- 1524), Nicolás Poussin (1594-1665), Claude Lorrain (1600-1682), Caspar David Friedrich (1774-1840), J.M.W.Turner (1775-1851), John Constable (1776-1837), Thomas Cole (1801-1848) o Sandford Robinson Gifford (1823-1880) o en escritores del siglo XIX como Edgard Allan Poe (1809-1849). El cine se configura como el estadio último en la manera de convertir la naturaleza en un paisaje para la contemplación del observador. Una manera de ver que ya había sido entrenada con la contemplación de la pintura. Son varios los autores que establecen esta continuidad temporal entre el cine y otras formas artísticas de representación – teatro, pintura, literatura – previas a su aparición[58].

Pero otros autores conceden al cine un mayor grado de autonomía respecto a la pintura al ser capaz de generar un paisaje propio. Uno de los principales investigadores del impacto que provocan en la sociedad contemporánea los inventos ópticos previos al cine y las primeras filmaciones, Tom Gunning, ha destacado la importancia de la alianza entre los nuevos avances desarrollados por el transporte ferroviario en la segunda mitad del siglo XIX y el cine - especialmente en el breve periodo que transcurre entre el nacimiento de éste (1895) y el surgimiento del cine de ficción (hacia 1907) - como clave explicativa de la apreciación de un nuevo paisaje, el paisaje fílmico, con elementos que lo desvinculan del paisaje pictórico[59]. La captura de la naturaleza desde cámaras incorporadas a los vagones del ferrocarril e incluso a la parte frontal de las locomotoras, permitían la generación de un nuevo tipo de paisaje, fílmico, en el que el espectador no adopta una postura pasiva, tal y como ocurre en la contemplación de un cuadro, sino que penetra y se introduce en el entorno natural gracias al movimiento de la locomotora. En palabras de W. Schivelbusch: “El ferrocarril crea un nuevo paisaje”[60][61]. De la misma idea participa Harnold Hauser cuando afirma que en el *film* “el espacio pierde su carácter estático, su pasividad inerte, para hacerse dinámico: no preexiste sino que nace delante de nuestros ojos”[62].

Sin duda el otro tema que centra la atención de los investigadores se refiere a la identificación y clasificación de los paisajes que se muestran en pantalla. Desde la cinematografía André Gardies - uno de los pocos autores preocupados por analizar tanto el estudio del espacio en el cine como del paisaje - establece una tipología de paisajes dependiente del tipo de función discursiva que establezca con los personajes. Así, menciona la existencia de paisajes de fondo, paisajes que se exponen (los mostrados en las filmaciones de Kurosawa, por ejemplo), paisajes contrapunto (como el que se establece entre el personaje de Jacques Tatí y la playa en *Les vacances de Monsieur Hulot*, paisajes expresión, paisajes catalizadores (en los que el personaje sufre una transformación emocional) o paisajes dramáticos[63].

Por su parte el geógrafo Chris Lukinbeal en su estudio acerca de los paisajes cinemáticos señala que en el cine el paisaje se nos presenta de cuatro maneras posibles. En la mayor parte de las ocasiones se trata de un mero espacio, en cuyo caso su elección por parte del director sólo obedece a consideraciones de coste de producción. No es de extrañar que en estas situaciones y obedeciendo a condicionantes de presupuesto o de facilidades de filmación se produzcan suplantaciones de los paisajes siendo filmados en lugares distintos a los que supuestamente señala la historia. Los paisajes también se muestran como un lugar determinado, concreto, necesario para señalar al espectador dónde transcurre la historia que se narra. Veremos más adelante qué

procedimientos dispone el director para indicar al espectador la localización. Un tercer tipo de paisajes es aquel que ejerce una función de espectáculo visual y sólo es desarrollado por un conjunto limitado de directores. Finalmente, el autor considera también al paisaje como metáfora, asociándolo a una serie de valores. Así, en los telefilms de la década de los ochenta la ciudad norteamericana tiene connotaciones negativas (insalubre, peligrosa, etc.) en oposición al entorno rural (natural, auténtico, armonioso, etc.)[64].

Uno de los axiomas más repetidos en el cine apunta a que todos los elementos que conforman la película deben estar subordinados a la narración de la historia. Sin embargo es preciso recordar que el cine además de contarnos historias nos ofrece un espectáculo visual. Es cierto, como hemos visto en los párrafos precedentes, que en sus primeros años el cine era un divertimento, un espectáculo meramente visual, un instrumento para documentar eventos, pero apenas una década después de su descubrimiento el cine muestra gran capacidad para contar historias. El nacimiento del cine de ficción antepone, no podía ser de otra manera, el discurso narrativo al visual. En este sentido, Martin Lefebvre en su obra *Landscape and film* señala que el cine adopta dos modos, dos maneras, de transmitir la historia al espectador[65]. En primer lugar, un *modo narrativo* en el que el espacio que se muestra en pantalla no trasciende más allá de la concepción de lugar. Hay, además, un *modo contemplativo* (“*espectatorial*” en la versión inglesa) en el que el espectador observa, aprecia y valora el paisaje que se enseña en la pantalla. Según este autor ambos modos de transmisión, si bien pueden sucederse en un breve lapso de tiempo, no pueden darse simultáneamente; el espectador bien atiende a la historia (que le llega mediante el diálogo o la acción de los personajes) bien observa y se deleita con el paisaje. Desde la finalidad narrativa el paisaje tiene una función secundaria, receptora e ilustrativa de la historia. De acuerdo con esta concepción, el paisaje “aparece” en un *film* en el momento en el que el director tenga un interés determinado en mostrarlo y el espectador se encuentre capacitado para apreciarlo (e incluso categorizarlo). De este modo, la capacidad para visualizar e identificar paisajes es inherente a la persona y difiere según sus circunstancias personales (edad, nivel cultural, conocimiento geográfico, experiencias previas, etc.). Con esta concepción Martin Lefebvre identifica dos tipos de paisajes en el cine: los *paisajes impuros* que corresponden a los lugares que muestra la pantalla mientras el espectador atiende a la narración y los *paisajes puros* que se exhiben cuando la película se transmite en un modo “*contemplativo*”. Algunos geógrafos españoles participan de esa dualidad de tipos de paisajes e incluso llegan a identificar cuáles son los títulos que han mostrado una especial intención por la presentación visual del paisaje[66].

Junto a estos dos aspectos a nuestro juicio nucleares - los antecedentes del paisaje fílmico y su identificación y clasificación - existen otras consideraciones dignas de reseñar:

- Un análisis del tratamiento que se realiza del paisaje a partir de las distintas cinematografías nacionales, considerando que el paisaje que aparece en pantalla no hace sino reafirmar los valores identitarios de cada territorio. Bajo esta premisa se han estudiado los paisajes que se muestran en la cinematografía irlandesa, española, rusa, india, cubana o neozelandesa, entre otras[67]. La identificación de los lugares filmados por la cinematografía italiana aparece conveniente reflejada en la literatura especializada[68]. Un interesante contrapunto se encuentra en el trabajo de Bernard Nietschmann, el cual denuncia el proceso de uniformización cultural de las cinematografías estatales que no tienen en cuenta la variedad y riqueza de distintos pueblos (kurdo, yakutio o catalán). La utilización de hitos o la filmación de supuestos paisajes arquetípicos en las películas genera lo que el autor denomina una “geografía virtual” y sugiere en aras de una mayor veracidad una colaboración entre cineastas y geógrafos en la elaboración de los films[69].
- Un estudio de los paisajes que se muestran en los distintos géneros cinematográficos ya sea en las películas denominadas “road movies”, en las fantásticas o en las del Oeste, participando del tratamiento metafórico del paisaje fílmico de Lukinbeal antes expuesto[70]. Por ejemplo, en el caso de las películas del Oeste, se ha señalado que los paisajes desérticos representan un espacio de reconciliación en donde las diferencias entre los antiguos soldados nordistas y sudistas se diluyen reflejando la unidad de la nueva nación norteamericana[71], a la vez que muestran las múltiples formas de conflicto territorial entre los blancos que emigran hacia el Oeste y la población indígena[72].
- Desde el punto de vista espacial existen diversos trabajos que abordan el tratamiento de los ámbitos rurales o de las ciudades. En este último caso es necesario citar las obras de Konstantarakos referida a las ciudades europeas, de Costa acerca de la ciudad funcional en Europa y los EEUU o de Ponce sobre

la vinculación entre el cine futurista de principios de siglo XX y las tendencias arquitectónicas y urbanísticas del mismo periodo[73].

- Un estudio sobre aquellos directores que se han destacado por elaborar un cuidado tratamiento del paisaje en sus obras cinematográficas: Einsenstein, Anthony Mann, Michelangelo Antonioni, Peter Greenaway.

Apreciar el paisaje en el cine: los factores de intermediación

Puesto que el concepto de paisaje resulta inherente a la sensibilidad cultural del espectador, no existe un procedimiento o técnica específica para asegurar su presencia en pantalla. No obstante, cuando el director tiene intención de mostrar un paisaje activa una serie de técnicas y procedimientos, los cuales han ido variando y perfeccionándose a la par de la evolución de las técnicas cinematográficas, para asegurar su presencia en pantalla. A continuación se detallan una serie de factores que a nuestro juicio son determinantes en la exhibición del paisaje en el cine. Es preciso resaltar que estos factores no intervienen aisladamente sino que se interrelacionan produciendo una infinidad de posibles situaciones.

La dimensión de la pantalla y la relación ancho-largo de ésta

En los años cincuenta, sintiendo la amenaza de la competencia de la televisión, un grupo de productores norteamericanos optó por experimentar con el tamaño y forma de las pantallas de cine. El CinemaScope implicaba una extensión lateral de la pantalla que modifica la práctica estética de los cineastas.

En las primeras décadas de los 60 se desarrolla la técnica del cinerama consistente en la filmación simultánea con tres cámaras. Una vez realizado el positivado de las tres filmaciones éste se ensamblaba. De este modo se produce un cambio significativo en las dimensiones no del espacio fílmico, sino del espacio de pantalla, al cambiar un formato cuadrangular (figura 44) por otro exageradamente rectangular (figura 45). Este cambio es especialmente apreciable en los *western* en el que el paisaje - como la horizontalidad de los estratos de arenisca del Dead Valley - adquiere una dimensión inusual[74].



Figura 44. Wellman, W.A. *Beau Geste*, 1939.



Figura 45. Ford, J., Hathaway, H. y Marshall, G. *How the West was won*, 1961.

La impresión visual del volumen en el cine

La experimentación previa de las técnicas de filmación en tres dimensiones y sus sucesivas mejoras parece que está dando paso a una fase comercial. Ya no resulta extraño al espectador occidental la posibilidad de contemplar un *film* en tres dimensiones mediante el alquiler de las correspondientes gafas. Se trata de una técnica que también se está comercializando por parte de algunos fabricantes de televisores. Si bien mejora la imagen que el espectador obtiene del entorno, esta técnica de momento se está explotando en películas de acción en donde la presencia del paisaje resulta anecdótica.

La sensibilidad de las películas y el tratamiento del color

En las primeras décadas del siglo XX se generalizan las películas ortocromáticas en blanco y negro. Se trata de emulsiones sensibles a las longitudes de onda del violeta, azul y verde pero aún no tenían capacidad para reaccionar ante otras longitudes como el amarillo, el naranja o el rojo. Las imágenes resultantes, una vez

positivadas, se caracterizaban por fuertes contrastes entre el blanco y el negro con una baja gama de grises. La película *Nanook of the North* constituye un buen ejemplo (figura 46).



Figura 46. Flaherty, R. *Nanook of the North*, 1922.

Con el tiempo se mejoró la sensibilidad de estas películas; así las denominadas “pancromáticas” (utilizadas profusamente en fotografía aérea) proporcionaban un mayor rango de sensibilidad del espectro visible[75].

Prácticamente desde los inicios del cine se desarrollan distintos procedimientos para proporcionar color a las imágenes. Desde técnicas básicas como el coloreado a mano de cada fotograma o el teñido de éstos se experimentan cerca de una cincuentena de técnicas hasta la década los cuarenta. Entre ellas cabe recordar el Technicolor consistente en una cámara de grandes dimensiones en cuyo interior se alojaban tres películas, una por cada color primario. La proyección resultaba igual de compleja ya que debían proyectarse simultáneamente las tres películas.

Finalmente el Eastman Color simplificaba el procedimiento de filmación y exhibición al utilizar únicamente un negativo que incorpora las emulsiones sensibles a los tres colores primarios. El resultado arroja toda una serie de títulos producidos durante la década de los cuarenta en los que predominan colores con tonalidades exageradas y en donde la variedad y gama de las tonalidades cromáticas de los paisajes aparece representada mediante una exageración de colores contrastados. La comparación entre los fotogramas de *Treasure Island* en las versiones de Fleming, 1934, y Haskin, 1950, así lo atestiguan (figuras 47 y 48). Mientras que en el primero existe un cuidado tratamiento de las sombras – por ejemplo en el tronco de la palmera – así como un tratamiento “limpio” y delimitado de las formas – por ejemplo las de los piratas en contraste con el fondo marino- en el segundo se muestra una paleta difusa de colores sin que pueda diferenciarse con exactitud los componentes del grupo.



Treasure Island, 1934.



Figura 48. Haskin, B. *Treasure Island*, 1950.

En el caso español cabe mencionar los intentos por generalizar una técnica de filmación en color desarrollada por Daniel Aragonés Puig[76]. La integración de la producción cinematográfica española en el sistema norteamericano en lo que respecta a suministro de aparatos y películas impidió que esta técnica avanzara más allá de sus primeros estadios.

Resulta interesante mencionar en este punto el intento desarrollado en la década de los ochenta, muy criticado por los amantes del cine, consistente en “colorear” películas clásicas originales en blanco y negro.

La consideración por parte del ciudadano medio del blanco y negro como un formato *antiguo*, propio del cine clásico o del cine para cinéfilos, se ha trasladado al cine documental. Las tonalidades grisáceas propias de los documentales de la I y II Guerra Mundial están dando paso a versiones coloreadas con la evidente finalidad de que este producto audiovisual tenga más facilidades para su aceptación entre el público. Máxime cuando estos documentales deben competir con películas, ambientadas en el pasado pero con una realización actual y, por lo tanto mucho más atractivas, en donde la ficción y la realidad se entremezclan[77].

La posición de la cámara

Otro aspecto interesante se refiere a la posición de la cámara. Ya hemos señalado como en las primeras décadas del cine se consideraba que la cámara representaba la posición de un director - observador que contemplaba una escena. Pero con el desarrollo de la tecnología, ya sea mediante trucos de escenografía, grúas, o un tratamiento digital de los fotogramas el cine nos ofrece puntos de vista que podríamos calificar como imposibles físicamente a los humanos y sin embargo los admitimos como algo “natural”. Así, ocurre en la película *Hero* en la que dos guerreros entablan una lucha de espadas sobre la superficie de un lago mediante una elaborada coreografía. Si bien podemos considerar como impropio del hombre que los guerreros den saltos sobre la superficie del agua como si ésta fuera una cama elástica, cabe admitirlo dado que se trata de una película fantástica (del mismo modo que admitimos que Spiderman vuele entre los edificios de Manhattan). Pero en ambos casos la posición del observador es real, bien sea porque contempla la escena en la orilla del lago o desde una ventana de un edificio de la ciudad. Sin embargo, el aspecto al que me refiero es otro: en la misma escena de la película de

Hero el espectador “ve” a los contendientes desde el fondo del lago, como si tuviera la capacidad para andar debajo del agua y observar la escena desde el fondo (figura 49).



Figura 49. Zhang Yimou *Hero*, 2003.

En otra película apreciamos también una posición imposible por parte del espectador. En *Vertical limit* se produce una escena en la que el espectador puede observar a tres alpinistas suspendidos de una cuerda, pero el punto de observación no se sitúa al borde del precipicio o utilizando la mirada de uno de los protagonistas sino que está en el vacío, nuevamente en una posición “antinatural” para observador (figura 50). De modo que la cámara tiene la cualidad de mostrarnos puntos de observación que el espectador no podría por sí solo apreciar y es precisamente esta característica, conocida por el director, la que proporciona un mayor impacto visual en el espectador respecto al paisaje que éste observa en pantalla.



Figura 50. Campbell, M. *Vertical limit*, 2000.

El ángulo de toma respecto al terreno

En la mayor parte de las situaciones, cuando el director quiere centrar la atención del espectador en los protagonistas de la historia filmada, la cámara se eleva a la misma altura respecto al terreno que un observador normal. En esta situación las posibilidades que tiene el espectador para apreciar el paisaje, salvo que la cámara se encuentre en un punto elevado del terreno, se circunscriben a los elementos que se localizan en primer plano quedando el resto muy desdibujado. No se adquiere, por lo tanto, una visión global sino muy parcial: unos árboles, la orilla de un río, la calle de una ciudad, etc.(figura 51).



Figura 51. Wagner, R. *Indochine*, 1992.

En general, en los planos en los que el director pretende mostrar el paisaje, el ángulo de toma respecto al terreno es mayor, utilizando para ello grúas o filmando desde avionetas o helicópteros. Con una terminología propia de la fotografía aérea estaríamos ante una fotografía de tipo oblicua baja; es decir aquella en la que el ángulo de toma respecto a la horizontal aún siendo mayor que en el caso anterior permite ver el cielo y el horizonte. Adoptando una terminología más propia del lenguaje cinematográfico, nos referimos a una “toma en picado” (figura 52).



Figura 52. Reitman, I. *Six days, seven nights*, 1998.

Las fotografías aéreas verticales son muy utilizadas por los geógrafos en fotointerpretación, máxime cuando gracias a las técnicas de restitución es posible trasladar la proyección cónica de la fotografía a la ortogonal,

propia del mapa, y como resultado de ello se obtiene un producto con características de escala y localización similar. Pero la ausencia de horizonte en estas fotografías provoca en el espectador, sin el entrenamiento propio de los geógrafos, una cierta desorientación; los realizadores de películas son conscientes de este problema por lo que resultan muy escasas las ocasiones en las que los directores nos muestran el paisaje desde una perspectiva oblicua alta o vertical. No obstante la belleza y seducción visual de estas tomas tienta a algunos directores que acaban incluyéndolas en sus films (figura 53)[78].



Figura 53. Boyle, D. y Tandan, L. *Slumdog Millionaire*, 2008.

La profundidad de campo y la distancia angular

La profundidad de campo está relacionada con la filmación con tomas muy abiertas (mediante grandes angulares) o muy cerradas (con teleobjetivos) (figura 54). Y también está relacionada con la escala a la que aparecen los elementos del medio físico. En general las tomas abiertas ayudan a la contemplación del paisaje permitiendo una visión integral de su composición (figuras 55).



Figura 54. Shyamalan, M.N. *Signs*, 2002.



Figura 55. Hunt, C. *Frozen River*, 2008.

La duración del plano y características

El tiempo que se le concede al espectador para observar el paisaje está directamente relacionado con la posibilidad de apreciarlo y valorarlo. A principios de siglo XX se incorporan dos novedades técnicas: los movimientos de cámara y el denominado “plano panorámico” que permite realizar movimientos circulares. Hasta ese momento la cámara se limitaba a enfocar un espacio – un escenario generalmente – en donde transcurría la acción y los personajes entraban y salían del mismo. Con el plano panorámico el fondo, es decir el paisaje geográfico, adquiere relevancia. En general suele ser suficiente la utilización de un plano fijo para mostrar un paisaje, pero en aquellas ocasiones en las que sus dimensiones impidan su visión a una escala aceptable se recurre a un plano en movimiento horizontal.

La ausencia de elementos de distracción en la observación del paisaje

Nos referimos a la presencia de personajes en un primer plano o aspectos propios de la narración como persecuciones o desplazamientos. En estas ocasiones el espectador tiende a seguir el movimiento con la mirada (de los personajes, de los vehículos) lo que distrae, voluntariamente, su atención de la visión del paisaje. Según la terminología de Martin Lefebvre, antes comentada, estos elementos de distracción provocan que el espectador se centre en el modo narrativo abandonando la observación de un paisaje que pasa a convertirse en un lugar donde transcurre la acción.

La incorporación de la música

Con respecto a la música - no el sonido ambiente - resulta evidente que introduce un elemento “antinatural” que puede condicionar la valoración que realiza el espectador acerca del paisaje que observa. Los términos de “inquietud”, “alegría”, “tristeza”, “placidez” o “miedo” que nos evocan y transmiten determinados fragmentos de músicas que forman parte de las bandas sonoras de la película se trasladan, de una manera consciente por parte del director, al paisaje filmado. De este modo, la música ejerce una labor de “valoración” o de “toma de postura del observador” respecto al paisaje que se le muestra[79]. En reducidas ocasiones, salvo en las producciones cinematográficas menos comerciales, se presentan ante el espectador las características sonoras del paisaje tal y como son, es decir, sin música, sin diálogo de personajes o voz en *off* que lo describa, únicamente con el sonido ambiente. Un repaso a la filmografía más popular pone en evidencia la excepcionalidad de las escenas de paisaje carentes de música, coincidiendo con la afirmación de Stamde que “los espacios vacíos en la banda sonora son un verdadero tabú.... No deben existir sonidos sin la correspondiente imagen que les acompañe, ni imágenes sin sonidos”[80].

En Europa Eric Rohmer en algunas películas de su filmografía prescinde de la música, precisamente con la intención de centrar al espectador, sin aditamentos, sin ayudas, en la narración de la historia[81]. Filmadas en exteriores, en estas películas el paisaje, tanto en su aspecto visual como en el del sonido ambiente, constituye un elemento imprescindible en la comprensión de la historia. En ocasiones el paisaje sirve como catarsis y elemento de desenlace de historias personales complejas.

En el otro extremo, las películas de Woody Allen ambientadas en ciudades como Nueva York, Londres o París, muestran – especialmente en sus primeros minutos de metraje – un paisaje urbano que no puede entenderse sin la música que lo recrea[82]. En este sentido, puede afirmarse que la música constituye un elemento indisoluble del paisaje, forma parte de él.

El paisaje fílmico: características y definición

Una relación de las características del paisaje fílmico nos ayudará a elaborar una definición.

- El paisaje fílmico debe ser el adecuado para servir de escenario a la historia que se quiere contar. No es, por lo tanto, el objeto del *film* sino uno de los instrumentos en manos del director para alcanzarlo.
- El paisaje fílmico debe resultar creíble al espectador. El concepto de creíble tiene unas evidentes connotaciones subjetivas, de tal modo que varía según el tiempo, la formación cinematográfica y acervo cultural del espectador, así como sus experiencias geográficas. Es preciso señalar que si en la actualidad estas cualidades tienden a correlacionarse no ocurría de igual manera en la década de los treinta cuando la educación y la formación se limitaban a una porción escasa de la población e incluso ésta tenía un conocimiento geográfico directo muy limitado. Por lo tanto, en el pasado la capacidad para contrastar el paisaje fílmico con el geográfico era prácticamente nula, especialmente en aquellas películas ambientadas fuera de Europa o los EEUU. Esto explica que para el observador actual no sean verosímiles los paisajes, a veces presentados bajo la forma de burdos decorados pintados, presentes en las películas rodadas antes de la II Guerra Mundial, resultándole fácil identificar el “truco escenográfico” que emplea el director, mientras que estos paisajes fílmicos pintados no fueron cuestionados y resultaban creíbles para el espectador de la época.

- El paisaje fílmico debe analizarse como una pieza más en el sistema de producción de la película. De la misma manera que el proceso de producción industrial crea bienes y desarrolla nuevos modos de trabajo, gestión, y comercialización, el paisaje fílmico también resulta inmerso en este proceso. Al igual que la industria del automóvil, afectada por procesos de producción bajo la denominación de “fordismo” y “toyotismo”, y por la tecnificación y especialización de sus trabajadores, la industria cinematográfica se ha visto inmersa por un proceso similar: el paisaje fílmico se tipifica, se estandariza, se produce - se rueda – en piezas aparte para su posterior ensamblado – montaje – y se considera en términos de costes económicos. La figura del “localizador de exteriores” presente en muchas productoras no es sino un síntoma de su tecnificación.
- El paisaje fílmico debe ser susceptible de ser filmado, por lo que hay que considerar una serie de limitaciones. En primer lugar, técnicas, como las relativas a las horas de luz natural, la carencia de infraestructuras adecuadas para acceder a él con el material de rodaje. Hay, también, consideraciones económicas que atañen a los costes de rodaje; es el caso de los gastos que implica el envío del personal técnico y/o artístico, los precios estipulados por las autoridades locales para filmar en determinados escenarios naturales o los costes de contratar a personal local para las escenas de masas (lo que explica en la actualidad la idoneidad para la filmación de determinadas escenas en Marruecos o México, países más baratos en términos de contratación de mano de obra –figurantes-, como en el pasado ocurría con España). Otros factores, determinantes, son de tipo político, por ejemplo los que condicionaban las películas ambientadas en la Guerra Fría rodadas en las décadas de los sesenta y setenta, cuyos paisajes fílmicos lo constituían las calles de Helsinki por las de Berlín Este o la selva de Yucatán por la de Cuba. Finalmente, hay consideraciones de índole temporal evidentes en las películas ambientadas en otros periodos históricos en las que los paisajes de referencia se encuentran en la actualidad intensamente modificados por el hombre[83]

Todas estas consideraciones nos llevan a aventurar que, frente al concepto de paisaje que contempla la geografía, la definición del paisaje fílmico resulta muy distinta. Si en el primer caso la disciplina geográfica define al paisaje como la forma que adoptan los hechos en la superficie terrestre, percibidos visualmente y valorados estéticamente, en el caso del paisaje fílmico podemos considerarlo como el conjunto de escenas rodadas que representa de una forma verosímil para el espectador el contexto espacial en el que se desarrolla una historia cinematográfica.

Para aquellas películas ambientadas no en un lugar concreto sino en un lugar común, la industria cinematográfica tenía y tiene un “catálogo conceptual”, no explícito, de paisajes (desierto, sabana, selva forestal, mediterráneo, atlántico, estepa, bosque de coníferas, marisma, caribeño, isla pacífico, pero también fantástico, futurista, etc.). Debe recalcar que este catálogo es conceptual, habiendo variado el procedimiento empleado para trasladar una idea de paisaje a una imagen. Así, el concepto de “paisaje desértico” se ha expresado de diferentes maneras en el tiempo: decorados pintados con visiones más o menos románticas[84], filmaciones en los alrededores de los estudios de California[85], rodajes en entornos de países mediterráneos con climas áridos[86] o incluso recreaciones digitales [87].

De este modo los paisajes fílmicos han experimentado una evolución acorde con los factores antes expuestos. Mientras que durante la década de los veinte y los treinta la industria se limita a rodar a los actores disponiendo de fondo a la escena un decorado[88], tras la II Guerra Mundial se combina la filmación en grandes estudios con los rodajes en exteriores buscando paisajes verosímiles al espectador.

La hegemonía estadounidense en el plano político y militar tras la contienda mundial facilitaba el rodaje de proyectos ambiciosos fuera de sus fronteras. La ayuda que prestaban las autoridades locales (incluso llegando a la utilización del ejército como colaborador en la empresa cinematográfica) favorecía los rodajes en exteriores. En la actualidad parte del rodaje se ha externalizado buscando menores costes de producción y a la vez paisajes fílmicos. Es el caso de algunos sets ya especializados como el de Quarzazate en Marruecos en donde se han filmado varias películas ambientadas en desiertos (figura 56).



Figura 56. Quarzazate, Marruecos, decorado exterior.

Es cierto que, precisamente para mantener las condiciones de verosimilitud del paisaje fílmico, con el paso del tiempo la industria del cine ha ido desglosando y afinando estas categorías, las cuales si bien eran válidas para el espectador de hace varias décadas para el actual resultan excesivamente simples. Así el concepto de “paisaje de selva” resulta insuficiente a partir de la década de los cincuenta y debe ampliarse a los de “selva africana”[89], “selva amazónica”[90] o “selva del Pacífico”. La creciente formación del espectador exige, por lo tanto, a la industria una especialización de estos paisajes fílmicos. La generalización del turismo de europeos y norteamericanos a países exóticos y la ampliación de los potenciales espectadores a prácticamente todo el mundo obliga también a un cuidado especial en estas cuestiones por parte de las productoras.

Las consecuencias de la confusión entre paisaje geográfico y paisaje fílmico

Las diferencias entre el paisaje geográfico y el paisaje fílmico son fuente de confusiones en el espectador. La industria del cine con su tarea centrada en la producción, distribución y consumo de paisajes fílmicos ha provocado una extensa difusión de estereotipos de lugar, en muchas ocasiones mediante la suplantación de los paisajes originales. El cine, como el teatro, es en buena medida un arte de suplantación: las voces originales se doblan a otro idioma, los planos de algunos artistas también, las escenas peligrosas son dejadas en manos de especialistas, las condiciones meteorológicas se amplifican o alteran, etc., no debe sorprendernos que también el paisaje original sea suplantado por otro más adecuado a la producción, por aquel que hemos definido como “fílmico”.

El procedimiento de construcción del espacio fílmico descansa en buena medida en el montaje. Ya hemos señalado que su resultado supone para el espectador un espacio aparentemente coherente, construido a base de planos de diferentes entornos espaciales. Si el espacio geográfico de ciudades como Venecia o París, resulta conocido para sus ciudadanos (desde 280.000 a cerca de diez millones de habitantes en cada uno) en el caso del espacio fílmico de estas mismas urbes las cifras alcanzan centenares de millones de habitantes. La industria cultural ha multiplicado por diez o por veinte el “conocimiento” - ahora virtual - de estas ciudades. Desde el punto de vista de la geografía Cultural resulta muy interesante como la fuerza de estos paisajes fílmicos supera incluso a los originales y tenemos algunas pruebas significativas.

Desde luego estas pruebas se encuentran en el éxito de los parques temáticos (con finalidad de ocio y/o compras) en donde se exhiben reproducciones de los hitos más notables de estas ciudades. En el caso de Las Vegas el proceso es doble: si la ciudad puede considerarse como un enorme parque temático al que acuden miles de turistas nacionales e internacionales todos los años, la difusión de algunas películas y series de televisión (*CSI Las Vegas*, por ejemplo) ambientadas en esa ciudad ha acentuado su condición de paisaje fílmico urbano de primer orden. Cine y televisión nos muestran un paisaje urbano virtual de otro que a su vez copia, burdamente, los paisajes originales (las pirámides, los canales de Venecia, etc.). La búsqueda, mediante concurso, del núcleo de población cuyas características, incluyendo el nombre naturalmente, se asemejen más al Springfield de la serie *Los Simpsons* constituye otro ejemplo en el que la realidad está supeditada a la imagen. A ello debemos añadir la utilización de determinados personajes “locales” como elemento de atracción

para la fomentar el turismo en algunas ciudades en declive, tal y como ocurre con Robocop en Detroit (figura 57).



Figura 57. Cellis, B. *Robocop*, el nuevo mesías de la financiación on line, El País, 18 de febrero de 2011.

Desde luego junto a estas consideraciones culturales del efecto de la sustitución del paisaje original por el fílmico se encuentran las consecuencias económicas. Ya hemos señalado que el paisaje fílmico debe considerarse como un elemento más de la producción de la industria cinematográfica. Pero, además, tras la exhibición de la cinta, se explota el consumo de otros potenciales usuarios, los turistas. Es este un tema complejo que debe ser objeto de un análisis interdisciplinar, por parte de la literatura cinematográfica y geográfica, y que precisa tanto un estudio conceptual como otro analítico basado en datos. Debe tenerse en cuenta el fuerte impacto – turístico, económico y social – que supone para pequeños núcleos de población su elección como lugar de rodaje de series de televisión que en algunos casos se prorrogan varios años[91].

Conclusiones y líneas de investigación propuestas

Desde hace más de dos décadas la geografía Cultural ha completado su tradición investigadora acerca de la impronta cultural del Hombre en el paisaje con nuevos trabajos relativos a la generación y difusión de imágenes de éstos. Entre los distintos instrumentos que han servido de soporte para la difusión de un imaginario espacial se encuentran la literatura y la pintura. La fotografía y el cine, con su fuerte capacidad para conformar imágenes del espacio y para difundirlas en un público cada vez más extenso, no podían ser una excepción. No obstante, queda un largo camino por recorrer y además éste presenta varias bifurcaciones.

No ha sido mi intención realizar un compendio de la historia de la fotografía y el cine sino mostrar de qué manera estos nuevos inventos han extendido el conocimiento geográfico a fronteras cada vez más alejadas, poniéndolo en manos de amplias capas de la población, *educando* la manera de observar los nuevos paisajes antes desconocidos para el público europeo o estadounidense. Durante los últimos cien años se ha conformado una nueva manera de ver el paisaje, ya no se trata de una manera pasiva en la que el espectador, atento y culto, observa una pintura desde distintos ángulos, acercándose o alejándose y empleando todo el tiempo que juzgue

necesario para su contemplación. Ahora el nuevo espectador permanece en su butaca y es el nuevo paisaje, el paisaje filmico, el que se mueve ante él y organiza, a su manera, el tiempo y el espacio.

El cine se ha convertido en el último siglo en un instrumento de enorme poder para la conformación y difusión de imágenes del espacio geográfico. Por ello, una tarea más de los geógrafos deberá consistir en desentrañar la gramática espacial que se esconde detrás de las películas de ficción: sus condicionantes técnicos y, particularmente, el modo en el que construyen un nuevo espacio que no resulta coincidente ni en sus características ni en sus dimensiones e incluso en ocasiones ni en su topología con el espacio geográfico. Una aproximación inductiva nos ha permitido identificar las características del paisaje filmico y aventurar su definición y conceptualización en el marco del proceso de producción cinematográfica. Pero este trabajo sólo puede considerarse como una introducción a las variadas cuestiones que de él se deducen.

El estudio de los paisajes filmicos es interesante para la geografía y se encuentra, a nuestro juicio, todavía en una fase inicial. Es cierto que disponemos de numerosas obras, en muchas ocasiones promovidas por organismos públicos locales, en la que se muestra la relación de películas rodadas en determinados lugares - ciudades, provincias, etc.[92]. Pero todavía se echa en falta una cartografía a escala global, o al menos estatal, en donde destacarían los que podríamos denominar “paisajes-platós”, es decir auténticos *sets* de rodaje localizados en exteriores con capacidad para modificar sus escasas estructuras permanentes para rodar ya sea películas del Oeste como historias medievales. Igualmente, resultaría interesante analizar cómo esta cartografía de los paisajes filmicos ha ido variando sustancialmente en las últimas décadas, ya sea por motivos económicos o políticos, especialmente tras el final de la Guerra Fría y la apertura de los países del Este con un potencial paisajístico considerable. Son temas que merecen un estudio propio en profundidad.

Las consideraciones aquí expuestas relativas al cine son en gran parte válidas para la televisión. Pero el estudio del tratamiento geográfico del espacio, el paisaje y el territorio en televisión está incluso menos desarrollado que en el caso del cine. Ello se debe a que en la actualidad, a diferencia del cine, existe una mayor dificultad para estudiar las producciones de televisión desde fuera de este medio - las grabaciones de televisión para consumo público son relativamente recientes y atañen a algunas series o documentales, mientras que las recopilaciones de anuncios comerciales o noticieros son escasas y esporádicas - así como a las dimensiones que ha adquirido este ingente volumen de información en términos de número de canales, horas de programación, etc. En este caso sugerimos realizar estudios analíticos parciales. Uno de ellos, particularmente interesante para la geografía política, lo constituye el estudio del tratamiento de las imágenes del territorio en los informativos, muy vinculado a aquellos trabajos que abordan la relación entre geografía y prensa. Otro puede referirse a los paisajes presentes en la publicidad cuya reiteración, siempre excesiva, puede ayudar a forjar estereotipos asociados a determinados paisajes. En cualquier caso creemos que, aún siendo una tarea inmensa y complicada, este estudio no debe demorarse más tiempo. A diferencia del cine cuyo consumo se ha ido reduciendo significativamente en las últimas décadas y al que desde hace tiempo han renunciado algunos sectores de la población, el consumo de la televisión supera en los países occidentales las dos o tres horas diarias y afecta a prácticamente todos los estratos de la población ya sea por edad o condición social. No hay duda que un consumo casi diario de una película en televisión, a la que se añaden las correspondientes series y los telediarios, implica una difusión de información espacial muy superior a la que ejercen las salas de exhibición cinematográfica, sino en términos cualitativos al menos en términos cuantitativos. Las implicaciones de estas imágenes resultan muy poderosas en el ciudadano medio occidental y son decisivas en la valoración de estos paisajes o territorios y en la toma de alguna de sus decisiones, especialmente en lo que afecta al turismo.

Notas

[1] Este estudio forma parte del proyecto de investigación *Cine y geografía: las implicaciones entre producciones cinematográficas y espacio geográfico en España*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia e identificado con el código CSO 2008-02371.

[2] MacDonald, 2011.

[3] Incluso un director de cine como Montxo Armendáriz, residiendo en Pamplona, recuerda que no fue hasta bien avanzada su juventud cuando pudo observar directamente el mar Cantábrico.

[4] Cosgrove, 2008, p.5.

[5] Por ejemplo las de los viajeros franceses y anglosajones en España o aquellos que publicitan las bondades de los paisajes y el patrimonio artístico de Italia entre la nobleza y la alta burguesía británica

[6] Es el caso de los lienzos de pintores norteamericanos, expuestos en salas europeas, y que ejercían una auténtica función publicitaria entre los futuros emigrantes al mostrar una concepción, grandiosa, primigenia e inmaculada de los paisajes de norteamericanos.

[7] Patentado en 1787 por Robert Barker, el panorama consistía en una pintura circular sin bordes y de grandes dimensiones (varios metros altura y un diámetro que podía alcanzar hasta los 100 metros), que provocaba el efecto de contemplar un paisaje sin los límites propios de una obra enmarcada.

[8] Así Mesonero Romanos en su *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid* escribe: Hay además para amenizar las noches de invierno un Circo provisional de volatines en la carrera de san Gerónimo, varios Cosmoramas en la calle de Alcalá....Mesonero Romanos, 1844, p. 397.

[9] En las mencionadas excursiones se incluyen varias vistas de paisajes de España, si bien en menor número que otras ciudades de Europa o Norteamérica, en donde abundan escenas de paisajes monumentales o espacios fabriles.

[10] Véase al respecto los artículos de Ruiz Garrido, 2003 y Martos Causapé, 2005. Igualmente Javier Piñar señala respecto a los fotógrafos estereoscopistas franceses que trabajaron en nuestro país a mediados del siglo XIX que su obra impulsó en muy pocos años la creación de un repertorio iconográfico. Piñar, 2011, p.17.

[11] Desarrollada por Gustave Le Gray y difundida a partir de 1855, la técnica del colodión húmedo consistía en utilizar un barniz que aumentaba la sensibilidad del nitrato de plata de las placas. Debido a que la placa debía de estar húmeda en el proceso de toma y revelado de la imagen, los fotógrafos se veían obligados a transportar su propio laboratorio. La figura del fotógrafo que acompaña los desplazamientos migratorios del Oeste americano con su carromato, en cuyas lonas y con grandes caracteres se anunciaba su negocio, corresponde a esta época. A pesar del evidente inconveniente que suponía trasladar a cuevas un laboratorio fotográfico y garantizar el suministro de los materiales que precisaba, se compensaba con la mayor estabilidad de la emulsión empleada y la consiguiente reducción en los tiempos de exposición, de los cerca de quince minutos del daguerrotipo a los dos segundos de la placa húmeda de colodión.

[12] Acerca de los recuerdos fotográficos de este viaje real consúltese la obra de la Fundación José Manuel Lara *Álbum de Andalucía y Murcia. Viaje de S.M. la reina Isabel II de Borbón y la Familia Real en 1982*, 2007.

[13] Sus fotografías están recogidas en el archivo Ruiz Vernacci del Ministerio de Cultura.

[14] Fontanella, 1981, p. 215.

[15] A mediados del siglo XIX el Congreso de Estados Unidos encarga diversos estudios para determinar cuál podía ser la ruta más adecuada para trazar el ferrocarril por las Montañas Rocosas. En 1869 W.H.Jackson se une a la expedición del ferrocarril de la Union Pacific con el objeto de fotografiar el entorno geográfico. Sus fotografías contribuyeron decisivamente a la calificación de Yellowstone como Parque Nacional en 1872.

[16] Escuela de pintores paisajistas norteamericanos con claras influencias románticas y un tratamiento idealizado de la naturaleza inspirado en las obras de los pintores europeos Claude Lorrain, John Constable y J.M.W.Turner. Entre sus principales representantes se encuentran Thomas Cole (1801-1848), Frederich Church (1826-1900), Albert Bierstad (1830-1902) y Sanford Robinson Gifford (1823-1880).

[17] Melbye, 2010, p. 56.

[18] Con antelación al viaje de Scott, Herbert Pointing ya se había labrado una merecida fama como fotógrafo en sus viajes por Extremo Oriente, China, India y varios países europeos – entre ellos España – siempre a cargo de periódicos y revistas de fotografía. Una breve biografía y sus fotografías más representativas de la expedición del *Terra Nova* puede consultarse en Arnold, H.J.P., 2006.

[19] No sería la primera en publicarse, le preceden *La Fotografía* (1864), *La Revista Fotográfica* (editada entre 1881 y 1894), *La Fotografía* (1886), *Novedades Fotográficas* (1891), *La Fotografía Práctica* (1894-1906) y *Arte Fotográfico* (1896).

[20] Acerca del carácter reproducible y a la vez artístico o no de la fotografía y el cine consúltese la obra de Benjamin, 1936 y, posteriormente, Sontag, 2005.

[21] Entre los miembros de este equipo cabe destacar a Charles Masson que capta imágenes de Alemania y Austro-Hungría, Marius Sestrier enviado a Australia y la India, Alexandre Promio destinado en Nueva York, Constant Girel en Indochina y Japón o Gabriel Veyre.

[22] Véase Costa, 2006.

[23] Miró, 2008, p.258.

[24] Gunning, 2010, p.40.

[25] Miró, 2008, p.259.

[26] Aunque destaca la prevalencia del proyecto de Albert Kahn, Antonio Costa recoge otras empresas similares como el *film Dal Polo all'Equatore* del italiano Luca Comerio, realizado a finales de la década de los 20, o *Le Avventure straordinarie di Saturnino Farandola*, escrito por Guido Volante y dirigido e interpretado por Marcel Fabré ; una versión cinematográfica de la novela de Albert Robida *Los viajes más extraordinarios de Saturnino Farandola a las 5 o 6 partes del mundo y a todos los países conocidos y desconocidos de Julio Verne*, a medio camino entre copia y parodia de la obra del escritor francés.

[27] Véase Sabidó, 2010.

[28] La crisis del 29 afectó seriamente a los negocios de Albert Kahn que debe ceder su residencia y archivo a la prefectura del Sena interrumpiendo su proyecto de archivo de imágenes en 1931. El financiero y filántropo judío muere el 14 de noviembre de 1940 durante la ocupación nazi. En el museo, radicado en la misma residencia de Albert Kahn, puede consultarse la colección fotográfica y cinematográfica de los *Archives de la Planète*.

[29] Entre ella destacamos las obras de Rodríguez Martínez, 1999 y Tranche y Sánchez, 2007.

[30] Tranche y Sánchez, 2005, p. 50.

[31] Burch, *Praxis du Cinéma*, 1970. En especial la primera parte de su obra en la que desentraña cómo se articula el espacio-tiempo en el cine.

[32] Bordwell, *Narration in the fiction film*, 1985, en cuyo capítulo inicial desarrolla una teoría de la narración que implica al espacio.

[33] Khatchadourian *Space and time in film*, 1987, en donde se expone una síntesis de las principales aportaciones de Burch y Sesonske.

[34] Véase Gardies, 1993.

[35] No obstante, frente a directores como Eisenstein que insiste en el principio del montaje como el instrumento esencial de la organización del film, Tarkovski señala que “El ritmo de un *film* no reside en la sucesión métrica de pequeños fragmentos pegados unos junto al otro sino en la intensidad del tiempo que se manifiesta en el interior del plano. Mi convicción profunda es que el elemento fundamental del cine es el ritmo y no el montaje como se tiende a creer”, Mottet 1999, p. 128.

[36] Grassi, 1987, p. 5.

[37] Véase Kitchin y Kneale Eds., 2002.

[38] Por ejemplo en la obra de Bergman *Jungfrukällan - El manantial de la doncella-*, 1959.

[39] Se trata de un recurso utilizado desde hace tiempo en varias películas de animación. La cinta, estrenada recientemente, de Nolfi *The Adjustment Bureau*, 2011 basa toda su argumentación precisamente en esta cualidad.

[40] La trilogía *Matrix* de los hermanos Wachowsky, 1999, 2003 y 2011, utiliza profusamente este efecto.

[41] Cosgrove, 2002, p. 71.

[42] Un estudio acerca de la relación entre el cine, la percepción y el cuerpo humano se encuentra en la obra de Elsaesser y Hagener, 2010.

[43] Por ejemplo en el montaje de *Doctor Zhivago*, Lean, 1965.

[44] Véase Sitney, 1993.

[45] Véase las escenas de *Steamboat Bill Jr.* Keaton, 1928.

[46] El propio Billy Wilder afirmó sobre el asunto: “Gente del cine, que en su momento vieron la película me preguntaron llenos de entusiasmo dónde había encontrado aquel recinto para la oficina tan enormemente grande. Y pude contestarles que en la imaginación de Trauner”.

[47] En el primer caso corresponde a la versión de Aldrich, 1965 y en el segundo a la de Moore, 2004.

[48] Gámir y Manuel, 2007, p. 179.

[49] También en *The House of Bamboo*, Fuller, 1955, se utiliza este mismo recurso.

[50] Para el caso de París, véase *Amelie* de Jeunet, 2001. Resulta interesante como en la actualidad otras ciudades menos conocidas internacionalmente, como Bilbao o Seattle, realizan considerables esfuerzos por difundir una marca icónica, generalmente mediante un inmueble singular, que deba mostrarse en cualquier película que haya recibido el correspondiente permiso – o subvención – para rodarse en sus calles.

[51] Véase Conley, 2006 y Gámir, 2010.

[52] Por ejemplo consideremos todas las películas bélicas de la II Guerra Mundial sobre el aprovisionamiento de armamento y soldados a Europa (de izquierda a derecha en pantalla) o las que muestran el contra avance de la marina estadounidense en el Pacífico frente a Japón (de derecha a izquierda).

[53] Véase Hellmann y Weber-Hof, 2006 y 2007 y Arecco, 2009.

[54] Véase Escher y Zimmermann, 2001.

[55] Christina Kennedy y Christopher Lukinbeal apuntan al respecto que los geógrafos han reconocido la necesidad de incrementar los conocimientos acerca de las representaciones fílmicas y su poder de difusión del imaginario espacial. Pero los estudios son todavía limitados y parciales. Según ambos autores “debido a la complejidad del asunto, la investigación geográfica sobre las películas se asemeja a la descripción que realizase una persona invidente de un elefante”, Kennedy. y Lukinbeal, 1997, p. 34.

[56] Lukinbeal, 2005, p. 17.

[57] Véase Mottet, 1999, Corna-Pellegrini, 2004, Lefebvre, 2006 o Harper y Rayner, 2010.

[58] Cosgrove, 2002, p. 75 y Melbye, 2010, p. 7.

[59] Gunning, 2010, p. 55.

[60] Véase Schievelbusch, 1979.

[61] Un estudio del tratamiento del paisaje en las primeras filmaciones, antes de la década de los 10 del siglo XX se encuentra en Costa, 2006.

[62] Hauser, 1951, 1956, p. 463, citado en Grassi, 1987 p. 6.

[63] Véase Gardies, 1999.

[64] Véase Lukinbeal, 2005.

[65] Lefebvre, 2006, p. 29.

[66] En el caso español Gonzalo Acosta Bono señala a este respecto las películas *Tasio*, de Montxo Armendáriz, 1984; *El bosque animado*, de José Luis Cuerda, 1987 y *Los Santos Inocentes*, de Marío Camús, 1984; Acosta, 2005, p. 120.

[67] Acerca del cine y el paisaje español consúltese en la obra de Harper y Rayner, 2010, el capítulo elaborado por D`Lugo, M. Landscape in spanish cinema.

[68] Consúltese Corna-Pellegrini, 2004; Melanco, 2005 y Canova, 2007.

[69] Nietschmann, 1993, p. 11.

- [70] Véase Morsiani, 1994.
- [71] Foucher, 1977, p. 132.
- [72] Lacoste, 1999, p. 157.
- [73] Véase Konstantarakos, 2000; Costa Mas, 2003 y Ponce, 2011.
- [74] Tal y como se exhibe en la primera cinta filmada con este procedimiento: Ford, Hathaway y Marshall *How the West was won*, 1961.
- [75] Véase los comentarios al respecto en el excelente capítulo de Paul Adam Sitney Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera, publicado en la obra colectiva Kemal, S. y Gaskell (Dir.) *Landscape, natural beauty and the arts*, Cambridge University Press. 1993.
- [76] Nos referimos al cinefotocolor patentado en 1948.
- [77] Por ejemplo *Schindler's List*, de Spielberg, 1993 o *Flags of our fathers*, de Eastwood, 2006.
- [78] Otros ejemplos son los de *The english patient*, Minguella, 1996 o *Up in the air*, Reitman, 2009.
- [79] García, 2005, p. 207.
- [80] Stam, 2000, p. 251.
- [81] Por ejemplo en *Pauline à la plage*, 1983 o en *Le rayon vert*, 1986.
- [82] Allen, *Manhattan*, 1979; *Match Point*, 2005 y *Midnight in Paris*, 2011.
- [83] Una reflexión más detallada acerca de estas cuestiones se encuentra en Gámir y Manuel, 2007.
- [84] Como en *The thief of Bagdag*, Walsh, 1924.
- [85] Por ejemplo la obra de Korda *The four feathers*, 1943.
- [86] Entre los más conocidos los de *Cleopatra*, Mankiewicz, 1963 y *Lawrence of Arabia*, Lean, 1962.
- [87] Por ejemplo *The Mummy*, Sommers, 1999.
- [88] Ramírez, 1993, p. 74.
- [89] Ford, *Mogambo*, 1953.
- [90] Herzog, *Fitzcarraldo*, 1982 y Haskin, *The naked jungle*, 1954.
- [91] Siendo el ejemplo español más significativo y reciente el de la localidad asturiana de Llanes para la serie *Doctor Mateo*.
- [92] Por ejemplo las de Rosado y Querol, 2006; Canova, 2007 o Arecco, 2009.

Bibliografía

ACOSTA BONO, G. Cine y paisaje. Andalucía tras la pantalla. In GUZMÁN ÁLVAREZ, J.R. (Ed.). *Paisaje vivido, paisaje estudiado. Miradas complementarias desde el cine, la literatura, el arte y la ciencia*. Sevilla: Consejería de Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, 2005, p. 103-125.

ARECCO, S. *Cinema e paesaggi. Dizionario critico da Accattone a Volver*. Genova: Le Mani, 2009. 255 p.

- ARNOLD, H.J.P. El pionero antártico. In DORE, J. y ANDERSON, J. *Con Scott al Polo. La expedición del Terra Nova 1910-1913*. Barcelona: Planeta, 2006, p. 204-223. Primera edición en inglés *With Scott to the Pole. The Terra Nova expedition 1910-1913*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2004.
- BAKER, E. *Madrid cosmopolita. La Gran Vía 1910-36*. Madrid: Villaverde Editores - Marcial Pons, 2009. 243 p.
- BENJAMIN, W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936. Trad. castellana: *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003. 126 p.
- BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Londres: Methuen, 1986, 371 p. Trad. castellana: *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996. 364 p.
- BURCH, N. *Praxis du Cinéma*. París: Gallimard, 1970. Trad. castellana: *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1970. 188 p.
- CANOVA, G. (Ed.). *Paesaggio Cinema. Spazi, ambienti e luoghi del cinema italiano (Ancona)*. Ancona: Annibali, 2007. 59 p.
- CONLEY, T. *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. 264 p.
- CORNA-PELLEGRINI, G. (Ed.). *Paesaggi geografici nella cinematografia contemporanea*. Milán: CUEM, 2004. 365 p.
- COSGROVE, D. Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 2002, nº 34, p 63-89.
- COSGROVE, D. *Geography and Vision. Seeing, imaginig and representing the World*. Londres-Nueva York: I.B. Tauris, 2008. 256 p.
- COSTA, A. Landscape and archive. Trips around the world as early films topic. En LEFEBVRE, M. (Ed.). *Landscape and Film*. Nueva York-Londres: Routledge, 2006. p. 244-266.
- COSTA MAS, J. Visiones de la ciudad funcional europea y la ciudad blindada norteamericana en el imaginario del celuloide. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2003, vol. VII, nº 146 (037). <[http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(037\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(037).htm)>.
- D`LUGO, M. Landscape in Spanish cinema. In HARPER, G. y RAYNER, J. (Eds.). *Cinema and Lanscape: Film, Nation and Cultural Geography*. Chicago: University of Chicago, 2010, p. 117-130.
- ELSAESSER, T. Y HAGENER, M. *Film Theory. An introduction through the Senses*. Londres: Routledge, 2010. 222 p.
- ESCHER, A. y ZIMMERMANN, S. Geography meets Hollywood. The role of landscape in feature film. *Geographische Zeitschrift*, 2001, vol. 89, nº 4. p. 227-236.
- FONTANELLA, L. *La historia de la fotografía en España. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso, 1981. 288 p.
- FOUCHER, M. Du désert, paysage du western. *Hérodote*, 1977, nº 7, p. 130-147.
- FRANÇOIS, G-C. Au cinéma, le paysage est un acteur. In MOTTET, J. (Dir.). *Les paysages du cinéma*. París: Seyssel, 1999, p. 87-91.

FUNDACIÓN JOSÉ MANUEL LARA. *Álbum de Andalucía y Murcia. Viaje de S.M. la reina Isabel II de Borbón y la Familia Real en 1982*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007. 26 p.

GÁMIR ORUETA, A. La cartografía en el cine: mapas y planos en las producciones cinematográficas occidentales. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de septiembre de 2010, vol. XIV, nº 334. <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-334.htm>>.

GÁMIR ORUETA, A. y MANUEL VALDÉS, C. Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 2007, nº 45, p. 157-190.

GARDIES, A. *L'espace au cinéma*. París: Meridiens Klincksiek, 1993. 222 p.

GARCÍA, E. Los paisajes del cine y de los cielos. In GUZMÁN ÁLVAREZ, J.R. (Ed.). *Paisaje vivido, paisaje estudiado. Miradas complementarias desde el cine, la literatura, el arte y la ciencia*. Sevilla: Consejería de Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, 2005, p. 203-211.

GRASSI, C. (Ed.). *Tempo e spazio nel cinema*. Roma: Bulzoni, 1987. 449 p.

GUNNING, T. Landscape and the Fantasy of Moving Pictures : Early Cinema's Phantom Rides. In HARPER, G. y RAYNER, J. (Ed.). *Cinema and Landscape*. Chicago: University of Chicago, 2010, p.31-70.

HARPER, G. y RAYNER, J. *Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography*. Chicago: University of Chicago, 2010. 315 p.

HELLMANN, C. y WEBER-HOF, C. *On location. Cities of the World in Film*. Bucher, 2006. 192 p.

HELLMANN, C. y WEBER-HOF, C. *Paisajes de cine*. Barcelona: Océano, 2007. 192 p.

HENRIET, M. *Géographie du Western*. París : Nathan, 1989. 252 p.

KEMAL, S. y GASKELL (Dir.). *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge University Press, 1993. 292 p.

KENNEDY, C. y LUKINBEAL, C. Towards a holistic approach to geographic research on film. *Progress in Human Geography*, 1997, vol. 21.1, p. 33-50.

KHATCHADOURIAN, H. Space and time in film. *British Journal of Aesthetics*, 1987, 27:2, p. 169-177.

KITCHIN, R.M. y KNEALE, J. (Eds.). *Lost in space: geographies of science fiction*. Londres: Continuum, 2002. 211 p.

KONSTANTARAKOS, M. (Ed.). *Spaces in European Cinema*. Exeter, Portland: Intellect, 2000. 188 p.

LACOSTE, Y. Westerns et géopolitique. In MOTTET, J. (Dir.). *Les paysages du cinéma*. París : Seyssel, 1999, p. 154-163.

LEFEBVRE, M. (Ed.). *Landscape and Film*. Nueva York-Londres: Routledge, 2006. 361 p.

LEFEBVRE, M. Between setting and landscape in the cinema. In LEFEBVRE, M. (Ed.). *Landscape and Film*. Nueva York-Londres: Routledge, 2006, p. 19-60.

LUKINBEAL C. Cinematic Landscapes. *Journal of Cultural Geography*, 2005, vol. 23, nº 1, p. 3-22.

MARTOS CAUSAPÉ, J. La imagen de España a través de la fotografía del siglo XIX. *Berceo*, 2005, nº 149, p. 9-34.

MELANCO, M. *Paesaggi, pasaggi e passion. Come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio del sonoro ad oggi*. Napoles: Liguori, 2005. 210 p.

MELBYE, D. *Landscape allegory in cinema. From wilderness to wasteland*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2010. 207 p.

MESONERO ROMANOS, R. *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*. Madrid: Ábaco, 1844, ed. 1977. 397 p.

MIRÓ, N. La dimensión fílmica del paisaje. In MADERUELO, J. (Ed.). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores, 2008, p. 255-270.

MORSIANI, A. *Scene americane. Il paesaggio nel cinema di Hollywood*. Parma: Pratiche, 1994. 140 p.

MOTTET, J. (Dir.). *Les paysages du cinéma*. París : Seyssel, 1999. 264 p.

NIETSCHMANN, B. Authentic, State, and virtual Geography in film. *Wide Angle*, 1993, vol. 15, nº 4, p. 4-12.

PIÑAR, J. Una imagen de España. In FUNDACIÓN MAPFRE. *Una imagen de España. Fotografos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Madrid: Fundación Mapfre - TF Editores, 2011, p. 9-21.

PONCE, G. Futuro imperfecto, las ciudades del mañana en el cine. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 2011, nº 55, p 127-152.

RAMÍREZ, J.A. *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza, 1993. 349 p.

RODRIGUEZ MARTÍNEZ, S. *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense, 1999. 394 p.

ROSADO, C. y QUEROL, P. *Cine y turismo. Una nueva estrategia de promoción*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2006. 136 p.

RUIZ GARRIDO, B La fotografía en España en el siglo XIX. *Boletín de Arte*, 2003, nº 24, p. 680-686.

SABIDÓ, E. Albert Kahn y el Archivo del Planeta. [En línea]. *Revista Esfinge*, 6 de diciembre de 2010. <<http://www.revistaesfinge.com/?p=1088>>.

SCHIVELBUSCH, W. *The Railway Journey. Trains and Travel in the Nineteenth Century*. Nueva York: Urizen Press, 1979. 203 p.

SITNEY, P.A. Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera. In KEMAL, S. y GASKELL, I. (Dir.). *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge University Press, 1993. 292 p.

SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2005. 203 p.

STAM, R. *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Paidós, 2000. 418 p.

TRANCHE, R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. 7ª ed. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española, 2007. 635 p.

Filmografía

AMENABAR, A. *Abre los ojos*, 1997.

ALDRICH, R. *Flight of the Phoenix*, 1965.

ALLEN, W. *Manhattan*, 1979.

ALLEN, W. *Match Point*, 2005.

ALLEN, W. *Midnight in Paris*, 2011.

ARMENDARIZ, M. *Tasio*, 1984.

BERGMAN, I *Jungfrukällan*, 1959.

BOYLE, D. *Trainspotting*, 1993.

BOYLE, D. y TANDAN, L. *Slumdog Millionaire*, 2008

CAMÚS, M. *Los santos inocentes*, 1984.

CAMPBELL, M. *Vertical Limit*, 2000.

CUERDA, J.L. *El bosque animado*, 1987

DEHNAM, C. *King – Kong*, 1933.

DOUEIRI, Z. *Lila dit ça*, 2004.

DYKE, W.S. *Withe Shadows in the South Seas*, 1928.

EASTWOOD, C. *Flags of our fathers*, 2006.

FLAHERTY, R. *Nanook of the North*, 1922.

FLEMING, V. *Treasure Island*, 1934.

FORD, J. *Mogambo*, 1953

FORD, J. HATHAWAY, H. y MARSHALL, G. *How the West was won*, 1961.

FULLER, S. *The House of Bamboo*, 1955.

GAVRAS, C. *Eden à l'Ouest*, 2009.

HASKIN, B. *Treasure Island*, 1950.

HASKIN, B. *The naked jungle*, 1954

HERZOG, W. *Fitzcarraldo*, 1982.

HUNT, C. *Frozen River*, 2008.

JEUNET, J.P. *Amelie*, 2001.

KEATON, B. *The Steamboat Bill Jr.*, 1928.

KORDA, Z. *The four feathers*, 1939

LEAN, D. *Lawrence of Arabia* 1962.

LEAN, D. *Doctor Zhivago*, 1965.

LUMIÈRE, L. y A. *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir*, 1895.

MACDONALD, K. *The Eagle*, 2011

MACTIERNAN, J. *Basic*, 2003.

MANKIEWICZ, J.L. *Cleopatra*, 1963

MILESTONE, L. *Mutiny on the Bounty*, 1962.

MINGHELLA, A. *The english patient*, 1996.

MONLEON, S. *El último truco. Emilio Ruiz del Río*, 2008.

MOORE, J. *Flight of the Phoenix*, 2004.

NOLFI, G. *The Adjustment Bureau*, 2010.

NOTAN, C. *Inception*, 2010.

REED, P. *Down with Love*, 2003.

REITMAN, I. *Six days, seven nights*, 1998.

REITMAN, I. *Up in the air*, 2009.

ROHMER, E. *Pauline à la plage*, 1983.

ROHMER, E. *Le rayon vert*, 1986.

SHYAMALAN, M. *Signs*, 2002.

SOMMERS, S. *The mummy*, 1999.

SPIELBERG, S. *Schindler´s List*, 1993.

TATÍ, J. *Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953.

TYKWER, X. *Das Parfum. Die Gesichte eines Mörder*, 2006.

VEYRE, G. *Fantasía marroquí*, finales del siglo XIX.

WACHOWSKY, A. y L. *The Matrix*, 1999.

WACHOWSKY, A. y L. *Matrix Reloaded*, 2003.

WACHOWSKY, A. y L. *Matrix Revolutions*, 2003.

WAGNIER, R. *Indochine*, 1992.

WALSH, R. *The thief of Bagdag*, 1924.

WELLMAN, W. *Beau Geste*, 1939.

WILDER, B. *The Apartment*, 1960.

WILDER, B. *One, Two, Three*, 1961.

YIMOU, Z. *Hero*, 2003.

© Copyright Agustín Gámir Orueta, 2012.

© Copyright *Scripta Nova*, 2012.

Edición electrónica del texto realizada por [Jenniffer Thiers](#).

Ficha bibliográfica:

Agustín Gámir Orueta. La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de junio de 2012, vol. XVI, nº 403. <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-403.htm>>. [ISSN: 1138-9788].
